1930

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

Тип. им. Котлякова. 4 — 7 500 000. 1985 г. ЛГ-087-01-589.
Цена 0 р. 58 к. за 1000 шт.

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕЙЩИКА

78
М. 89

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ

и

ЗАМѢТКИ

Петра Ильича Чайковскаго.

(1868—1876 г.).

БИБЛИОТЕКА
МУЗ. ТЕХНИКУМА
ЛЕН. ГОС. КОНСЕРВАТОРИИ
ИНВЕНТ. № 7330

Съ приложеніемъ портрета, автобіографическаго описанія путешествія заграницу въ 1888 году

и

предисловія Г. А. Лароша.

МОСКВА.
Высочайше утвержд. Т—ство „Печатня С. П. Яковлева". Петровка, д. Т—ства, № 9.
1898.

Петръ Ильичъ Чайковскій.
въ 1874 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ Училищѣ Правовѣдѣнія, въ шестидесятыхъ годахъ, существовалъ условный, такъ называемый «тарабарскій» языкъ, польза котораго, главнымъ образомъ, заключалась въ томъ, что съ помощью его преступныя дѣянія воспитанниковъ, или разговоры о таковыхъ, легче скрывались отъ бдительнаго ока воспитателей. Языкъ этотъ арійскаго семейства, славянской группы; скажу болѣе, онъ тождественъ съ языкомъ россійскимъ, коль скоро согласныя, въ немъ употребляемыя, замѣнить другими по слѣдующей схемѣ:

б в г д ж з к л м н
п р с т ф х ц ч ш щ

Если букву верхней строки замѣнить соотвѣтственною нижнею, или наоборотъ, то получится переводъ съ русскаго на тарабарскій или съ тарабарскаго на русскій. «Петръ Чайковскій» будетъ «Бедвъ Лайцоргцій». Пишущій эти строки знакомствомъ съ тарабарскимъ діалектомъ обязанъ своему товарищу по консерваторіи, будущему сотруднику «Русскихъ Вѣдомостей», будущему творцу «Черевичекъ», «Онѣгина» и «Спящей Красавицы». Въ шестидесятыхъ годахъ мы оба по тарабарски говорили довольно плавно. Когда въ 1872 году, редакторъ «Русскихъ Вѣдомостей», Н. Е. Скворцовъ, пригласилъ Чайковскаго, уже въ то время чрезвычайно популярнаго въ театральномъ и музыкальномъ кругу въ Москвѣ, хотя еще мало извѣстнаго въ публикѣ, принять на себя музыкальный фельетонъ въ его газетѣ, предоставляя ему назначить денежныя условія «какія ему будетъ угодно», Чайковскій согласился и, по тогдашнему обычаю, избралъ себѣ

БИБЛИОТЕКА
МУЗ. ТЕХНИКУМА
ЛЕН. ГОС. КОНСЕРВАТОРИИ
Инвент. №

инціалы. Не знаю, входило ли въ его намѣренія «въ серьезъ» прятаться, скрывать фактъ своей литературной дѣятельности, но, какъ бы то ни было, онъ сталъ подписывать свои фельетоны не П. Ч., а Б. Л., то-есть начальными буквами имени и фамиліи, произнесенныхъ по тарабарски. Отдѣльныя, весьма немногія статьи его, ранѣе помѣщенныя въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» и «Современной Лѣтописи» были подписаны полною его фамиліей. Самая ранняя изъ нихъ («По поводу *Сербской фантазіи* Н. А. Римскаго-Корсакова») въ свое время обратила на себя вниманіе М. Н. Каткова. Черезъ нѣсколько дней послѣ напечатанія ея въ «Современной Лѣтописи», Катковъ сказалъ мнѣ въ присутствіи одного изъ своихъ постоянныхъ сотрудниковъ: «Вотъ какъ прекрасно пишутъ сами музыканты о своемъ искусствѣ. А у насъ музыкальныя рецензіи пишутся такъ безсодержательно, скучно, безтактно....» Если такое впечатлѣніе вынесъ погруженный въ политику и педагогику, равнодушный къ искусству Катковъ, то дѣйствіе на публику, въ то время биткомъ наполнявшую Дворянское Собраніе въ субботы Музыкальнаго Общества, было еще сильнѣе. Людей же, способныхъ писать о музыкѣ, не впадая въ ребяческіе промахи и въ то же время удовлетворить требованіямъ слога или, по крайней мѣрѣ, грамматики, въ тогдашней Москвѣ знали на перечетъ. Сохранить инкогнито при подобныхъ условіяхъ нельзя на долгое время и, я полагаю, послѣ трехъ или четырехъ фельетоновъ, подписанныхъ Б. Л., московскій музыкальный міръ твердо зналъ, что «Б. Л.» значитъ: «Чайковскій». За исключеніемъ немногихъ ранніхъ поклонниковъ, никто не считалъ его геніемъ; музыканты уважали его какъ замѣчательный талантъ и какъ солиднаго знатока дѣла, при томъ быстро шедшаго въ гору; обширный кругъ знакомыхъ носилъ его на рукахъ, но увлеченіе артистомъ здѣсь играло лишь малую роль; его любили какъ человѣка возвышенной души и очаровательнаго характера. Если ко всему этому прибавить, что онъ писалъ въ самой распространенной и любимой тогда газетѣ, то становится яснымъ, что тайна скрывавшаяся подъ буквами Б. Л., будучи обнаружена, возбудила всеобщее вниманіе и любопытство. Какъ тогда, такъ и теперь, московскія газеты распространены въ Москвѣ и провинціи, въ Петербургѣ же крайне мало читаются. Это отразилось на судьбѣ

фельетоновъ Чайковскаго: вліяніе ихъ ограничивалось Москвой и провинціей, въ Петербургѣ же про нихъ знали только немногіе спеціалисты. Тѣмъ замѣтнѣе они были въ Москвѣ. Литературныя достоинства соединялись въ нихъ съ музыкальнымъ авторитетомъ: они импонировали артистамъ, ихъ могла пробѣгать свѣтская сплетня.

Въ натурѣ Петра Ильича имѣлась драгоцѣнная и рѣдкостная черта. Какъ я уже говорилъ, онъ былъ чрезвычайно любимъ, а любовь, какъ извѣстно, бываетъ пристрастна. Въ отношеніяхъ Чайковскаго къ окружающимъ нерѣдко можно было наблюдать примѣры такого пристрастія. Можно положительно сказать, что каждая добрая въ немъ черта цѣнилась выше, что каждый его промахъ или слабость прощались ему охотнѣе, нежели принято съ людьми средняго калибра. Такое отношеніе называется баловствомъ и послѣдствіемъ его обыкновенно бываетъ злоупотребленіе слабой со стороны баловня, ведущее къ послѣдствіямъ прискорбнымъ когда въ мелочахъ, когда въ дѣлахъ существенныхъ. Ничего подобнаго не случилось съ Петромъ Ильичемъ: купаясь сознательно въ волнахъ угожденія и лести, онъ умѣлъ оставаться строгимъ къ себѣ и не давать потачки ни эгоизму въ дѣйствіяхъ и чувствахъ, ни легкомыслію въ сужденіяхъ. На пристрастіе, обращенное къ нему онъ — и здѣсь начинается его оригинальность — отвѣчалъ пристрастіемъ въ противуположную сторону. Какъ во впечатлѣніяхъ, производимыхъ имъ, былъ излишекъ добра, такъ и во впечатлѣніяхъ имъ воспринимаемыхъ, положительная сторона преобладала надъ отрицательною въ несвойственной обыкновеннымъ людямъ мѣрѣ. Число предметовъ возбуждавшихъ въ немъ удовольствіе: число занятій, въ которыхъ онъ могъ находить отдыхъ, число людей, которыхъ онъ уважалъ и хвалилъ: число людей, которые ему нравились, интриговали, забавляли или смѣшили его: числу часовъ, оставившихъ въ его душѣ глубокій слѣдъ и подавшихъ ему поводъ къ одушевленнымъ и поэтичнымъ воспоминаніямъ—всего этого было у него гораздо болѣе, чѣмъ у добраго и умнаго человѣка средняго калибра, болѣе, чѣмъ у другихъ высокодаровитыхъ и оригинальныхъ людей, которыхъ я имѣлъ случай наблюдать. Тотъ весьма превратно понялъ бы меня, кто въ Петрѣ Ильичѣ началъ бы искать новаго Манилова. Его

способность восхищаться бытіемъ не происходила отъ этической иллюзіи или отъ эстетической неразборчивости. Онъ былъ проницателенъ и трезвъ, съ обильною жилкою юмора и не безъ склонности къ сарказму, но количество желчи, возбуждаемой собственными разочарованіями, въ немъ было менѣе установленной такъ сказать мѣры.

Слово «критика» у наивныхъ людей, стоящихъ далеко отъ литературы, нерѣдко означаетъ порицаніе или даже ругань и глумленіе. Если принимать критику въ ихъ смыслѣ, то пришлось бы сказать, что чѣмъ злѣе человѣкъ, тѣмъ болѣе онъ критикъ. Нѣкоторые слѣды этого извращеннаго взгляда сохранились и въ классѣ культурномъ, живы даже въ самихъ критикахъ. Мы думаемъ, что критика есть анализъ, и ошибочно заключаемъ, что дѣятельность ея—отрицательная, разрушительная, карательная, тогда какъ объективное въ ней содержаніе то и дѣло подавляетъ сужденіе, такъ что критика можетъ быть художественной передачей предмета или впечатлѣнія, почти безъ всякой дидактической примѣси. Бываютъ критики какъ Поль де-Сенъ-Викторъ, критики никогда никого не порицающіе, потому что имъ некогда думать о порицаніи.

Къ критикѣ хорошо одаренъ тотъ, кто обладаетъ обширною воспріимчивостью, а потому отзывчивъ на многіе роды и виды впечатлѣній. Прибѣгну еще разъ къ сравненію съ Маниловымъ и скажу: къ критикѣ хорошо одаренъ тотъ, на кого мелкій людъ обыденныхъ обличителей и зубоскаловъ смотритъ свысока, подтрунивая надъ его «маниловщиной». Въ *этомъ* смыслѣ я охотно допущу что Чайковскій—Маниловъ. Число композиторовъ, число сочиненій, число исполнителей, о которыхъ онъ съ полною искренностью отзывается хорошо, число отдѣльныхъ музыкальныхъ чертъ не возбуждающихъ его гнѣва или прямо доставляющихъ ему наслажденіе, такъ велико, что совершенно отдѣляетъ его отъ большинства коллегъ. Они взыскательны каждый на свой манеръ одинъ—потому что прогрессистъ, другой—потому что истинный русскій, третій—потому что совсѣмъ нѣмецъ, но всѣ они—и нѣмецъ, и русскій, и прогрессистъ—по знаніямъ и способностямъ уступаютъ Чайковскому, такъ что сумма требованій оказывается обратно пропорціональной внутреннему содержанію.

Фельетоны Чайковскаго были, вообще говоря, не то что вѣжливы, а снисходительны и добродушны. Снисходительность и добродушіе были чертами такъ сказать ремесленными. Не высшая доброта натуры, не кротость любвеобильнаго человѣка порождала эту мягкость; она была простымъ послѣдствіемъ мнѣній Чайковскаго о предметѣ своей спеціальности. Человѣкъ съ брюзгливымъ и тяжелымъ характеромъ или со злымъ сердцемъ могъ бы точно такимъ же образомъ быть добръ въ фельетонѣ «Русскихъ Вѣдомостей». Но Петръ Ильичъ, какъ извѣстно, обладалъ и личными свойствами, которыя гармонировали съ этимъ направленіемъ его критики и даже могли иногда случайно поддерживать его на пути снисхожденія. Пробѣгая его книгу, читатель очень скоро увидитъ, что она не есть сплошная гирлянда изъ розъ, что въ ней порицанія высказываются прямо и оживленно; знающіи сколько нибудь нашу русскую музыкальную критику принужденъ будетъ прибавить что сравнительно съ ея уксуснымъ экстрактомъ статьи Чайковскаго почти могутъ именоваться медомъ.

Несмотря на все это его фельетоны возбуждали неудовольствіе. Какъ всякая критика, они задѣли много самолюбій, разрушили массу надеждъ и самообмана и, вѣроятно, глубоко оскорбили чье-нибудь завѣтное убѣжденіе. Никто не можетъ сказать, сколько было обиженнаго чувства невысказаннаго, затаеннаго: можно только на основаніи аналогіи предположить, что большинство молчало. Но мнѣ извѣстны случаи также и открытой обиды, когда самый добродушный изъ критиковъ-спеціалистовъ, самый тактичный и уживчивый изъ людей оказывался въ роли зоила, «не дающаго хода истинному дарованію». Вина была исключительно на его сторонѣ. Какъ у Мольера, въ «Мнимомъ Больномъ», на ученомъ диспутѣ докторантъ Аргань утверждаетъ, «опіумъ заставляетъ спать, оттого что есть въ немъ снотворное свойство», такъ точно артисты не могутъ переносить критики оттого, что критика несносна. Чтобы въ данномъ случаѣ сохранить полное безпристрастіе, нужно расширить кругъ и сказать: всякій объектъ критики питаетъ естественную вражду къ ея субъекту, всякая «рожа» пеняетъ на «зеркало». Ибо нѣтъ рожи, которая не была бы «крива» въ томъ или другомъ отношеніи, и обнаруженіе малѣйшаго недостатка передъ нами самими

оставляетъ насъ сконфуженными и обездоленными. Насъ бѣситъ не глумленіе, не инсинуація, не шутка, не клевета, не простое порицаніе, высказанное хотя бы въ самой мягкой формѣ; намъ ненавистно объективное къ намъ отношеніе. мы не можемъ обходиться безъ лести, мы алчемъ «насъ возвышающаго обмана».

Пробывъ четыре года музыкальнымъ рецензентомъ, Чайковскій разстался съ «Русскими Вѣдомостями», причемъ сохранилъ (какъ со всѣми почти, съ которыми приходилъ въ общеніе) прекрасныя личныя отношенія съ редакціей, которая не могла, даже и помимо всякихъ личныхъ отношеній, не сожалѣть о потерѣ такого драгоцѣннаго сотрудника. Въ немъ была потребность дѣлать добро, доставлять удовольствіе и при этомъ нравиться: альтруизмъ переплетался у него съ жаждою личнаго успѣха. Такую натуру едва-ли могло удовлетворять поприще рецензента. на котораго, какъ онъ ни старался золотить пилюлю, всегда сердитъ или віолончелистъ, или второй басъ, или гобой, или піанистка, или суфлеръ, или женскій хоръ, или легкій теноръ, или драматическій теноръ, или всѣ тенора вмѣстѣ. Очень можетъ быть, что уходя изъ газеты, Чайковскій вздохнулъ облегченною грудью. Композиторская дѣятельность его въ эти московскіе годы была интенсивная: за исключеніемъ Рубинштейна, никто изъ извѣстныхъ въ то время русскихъ композиторовъ не работалъ такъ серьезно и усидчиво.

Но личная связь съ редакціей, какъ я уже говорилъ, сохранилась, и когда въ 1876 году послѣдовало открытіе Байрейтскаго театра, Чайковскій очутился въ числѣ гостей, присутствіе которыхъ придало праздничный и почти фантастическій видъ обыкновенно тихой экъ-резиденціи бранденбургскихъ маркграфовъ. Онъ пріѣхалъ слушать, смотрѣть и принимать къ свѣдѣнію: средства же на поѣздку далъ ему опять тотъ же Скворцовъ. упросивши его при этомъ написать большой отчетъ о своихъ впечатлѣніяхъ. Въ концѣ настоящей книги читатель найдетъ оригинальное и наивное покаяніе музыкальнаго туриста въ томъ. что онъ сунулся въ воду, не спросясь броду, пошелъ на представленіе «Нибелунговъ», не подготовившись какъ слѣдуетъ. Готовиться къ «Нибелунгамъ» не значитъ посвятить нѣсколько вечеровъ чтенію клавираусцуга. Нужны мѣсяцы, нужны годы

ученія. Кто не знаетъ нѣмецкаго языка, не знаетъ «Эдды», не знаетъ предшественниковъ Рихарда Вагнера по крайней мѣрѣ отъ Вебера, не знаетъ вдобавокъ многотомныхъ литературныхъ сочиненій композитора, тому трудно стать на правильную точку зрѣнія, отличить собственныя недоразумѣнія отъ случайныхъ ошибокъ и органическихъ пороковъ художника. Сказать правду, я въ Байрейтѣ былъ въ такомъ же или почти такомъ же положеніи. Также какъ и Чайковскій я поздно сознался, какъ мало я былъ подготовленъ и только не съумѣлъ принести передъ читателями «Голоса», какъ онъ передъ своими, чистосердечнаго признанія въ своей опрометчивости.

На этихъ пяти фельетонахъ 1876 года прекратилась его критическая дѣятельность. Какъ я уже говорилъ, она за короткое время принесла ему не мало непріятностей, но не въ этихъ непріятностяхъ слѣдуетъ искать причину ранняго ея прекращенія. Причина лежала не въ окружающей средѣ, а въ немъ самомъ.

Если бы Чайковскій, давая отзывъ о музыкальномъ явленіи, могъ разсчитывать на всеобщее и безусловное сочувствіе, или еслибы въ натурѣ его не было той смѣси великодушія и кокетства, о которой я говорилъ выше, то и тогда журнальная дѣятельность какого бы то ни было рода не сдѣлалась бы ни его идеаломъ, ни постояннымъ для него хлѣбнымъ занятіемъ. Одаренный способностью работать усидчиво и быстро, получившій высшее образованіе юридическое, внимательный и жадный читатель газетъ, вращавшійся въ разнообразныхъ слояхъ общества и, во многихъ отношеніяхъ, типическій современный человѣкъ, Чайковскій, повидимому, имѣлъ всѣ данныя, чтобы стать блестящимъ публицистомъ и «правою рукою» редактора-издателя. Въ дѣйствительности же онъ къ этому ремеслу, какъ и ко многимъ другимъ, былъ неспособенъ не за отсутствіемъ таланта, а по неимѣнію доброй воли. Какъ вышелъ бы изъ него прекрасный чиновникъ министерства юстиціи, прекрасный директоръ консерваторіи, прекрасный пианистъ, прекрасный гувернеръ, прекрасная нянька и прекрасный дипломатъ, такъ точно вышелъ бы и прекрасный музыкальный фельетонистъ, еслибъ его охватило внутреннее влеченіе къ дѣлу, навязанному ему отчасти бѣдностью,

отчасти дружбою. Нерѣдко скрытный и уклончивый въ словахъ, онъ былъ необычайно правдивъ въ своихъ дѣйствіяхъ: изъ многаго, чѣмъ онъ могъ бы зарабатывать деньги, производить эффектъ и на склонѣ дней достигнуть вліянія и почета, онъ, повинуясь властному призыву натуры, выбралъ то, что любилъ всѣми силами души. Онъ выбралъ музыкальную композицію, и путь, передъ нимъ лежавшій, былъ давно уже намѣченъ и безповоротно опредѣленъ, когда въ 1872 году онъ, уступая давленію временныхъ обстоятельствъ, рѣшилъ, по примѣру многихъ композиторовъ нашего вѣка, соединить теорію съ практикой, то-есть сдѣлаться музыкальнымъ критикомъ. Пребывая въ этомъ званіи, онъ, конечно, живо чувствовалъ, что вся его журнальная дѣятельность была для него лишь эпизодомъ, что она не только не наложитъ печати на его дальнѣйшее развитіе, но даже не оставитъ въ его жизни замѣтнаго слѣда.

Насколько онъ стоялъ выше нашихъ обыденныхъ рецензентовъ, настолько онъ сталъ ниже самого себя, ниже своего лучшаго я, принявшись за ремесло рецензента (я употребляю слова *рецензентъ* и *критикъ*, какъ однозначущія, хотя у насъ замѣтна порою склонность смѣшивать «рецензента» съ «репортеромъ»). Серьезно работать изъ одолженія пріятелю или изъ-за взятыхъ впередъ пятисотъ рублей Чайковскій могъ бы въ такомъ случаѣ, еслибъ у него не было другого дѣла, имѣвшаго права старшинства и давно успѣвшаго ему полюбиться. А такое дѣло у него было; оно стояло у него за плечами и неотступно его призывало къ трудному терпистому искусу. Когда онъ на своей партитурѣ «Вакулы Кузнеца» надписывалъ «vita brevis, ars longa», онъ не отдѣлывался пустою фразой, не щеголялъ набившею оскомину, банальною цитатой. Представленіе о краткости жизни, о необъятномъ размѣрѣ предстоявшаго ему дѣла дѣйствительно жило въ немъ; въ ранней стадіи композиторскаго поприща идея эта оказывала на него даже преувеличенное и угнетающее вліяніе. Ему казалось, что онъ умретъ молодымъ. Онъ торопился писать, писать и писать, изводя кипы нотной бумаги, не отдѣлывая своей музыки начисто, или вѣрнѣе сказать, отдѣлывая именно начисто, но одинѣ только внѣшности, добросовѣстно заботясь о технической порядочности, слишкомъ часто забывая планъ

и пропорціи цѣлаго. Крылатый Пегасъ мчалъ его черезъ неровности, препятствія и опасности казавшагося ему безконечнымъ пути: онъ терпѣлъ неудачи, праздновалъ побѣды, двигаясь то сознательно, то ощупью, громоздилъ одинъ промахъ на другомъ, пока внезапная перемѣна судьбы—успѣхъ его «Онѣгина» не произвела его сразу въ любимцы и баловни публики. Критическое поприще лежало уже далеко позади его. При измѣнившихся матеріальныхъ обстоятельствахъ, онъ въ немъ нуждался менѣе, чѣмъ когда либо, тогда какъ опытъ истекшихъ годовъ, заставившій его созрѣть внутренно, придалъ ему неизмѣримо бо́льшую противъ прежняго компетентность. Какой могъ бы изъ него выйти музыкальный писатель въ то время, когда онъ поплылъ на всѣхъ парусахъ, въ серединѣ, напримѣръ, восьмидесятыхъ годовъ, когда на него посыпались нападки петербургскихъ газетъ за того же «Онѣгина», когда бравшее его негодованіе на недостойную травлю обыкновенно разрѣшалось веселымъ смѣхомъ надъ языкомъ и слогомъ нападавшихъ! Однажды онъ взялся за перо въ интересахъ самозащиты. Онъ началъ описывать свою артистическую поѣздку, видя что музыкальная печать не въ шутку надѣялась убить его тріумфы молчаніемъ и такимъ образомъ практически нанести ему тотъ ущербъ, котораго не было видно отъ ея теоріи. Какъ извѣстно, онъ остановился на полдорогѣ. Зная сильныя и слабыя стороны его натуры хотя бы настолько, насколько ихъ знаю я, трудно сожалѣть о прекрасно написанномъ, скромномъ и полномъ интереса разсказѣ, котораго лишено потомство вслѣдствіе этой перемѣны его намѣренія. Торсъ неоконченной статьи напечатанъ въ концѣ книжки: произведеніе зрѣлаго періода такимъ образомъ поставлено на ряду съ изліяніями его молодости. Читатель безъ труда усмотритъ какъ окрѣпло въ немъ сужденіе и какъ расширился его горизонтъ. Не имѣя ключа къ раскрытію нѣкоторыхъ особенностей его генія и характера, мы конечно склонны мечтать о той красѣ, которую петербургскіе, московскіе и провинціальные журналы и газеты, которую русская и иностранная, популярная и спеціальная печать извлекли бы изъ сотрудничества такого пера и такой головы. Но съ этимъ ключемъ дѣло представляется иначе. Разсказъ былъ написанъ pro domo sua; не будь замалчиванія со стороны

музыкальной печати, не было бы и внезапной рѣшимости возвратиться къ литературѣ. Я нахожу что мотивъ самозащиты уже вноситъ нѣкоторую односторонность, что поводъ къ писанію былъ слишкомъ личный, а потому и внѣшній. Нужно замѣтить, что Петръ Ильичъ безпощадно смѣялся надъ хвастливымъ самолюбіемъ нѣкоторыхъ знаменитостей нашихъ дней, роскошествующихъ въ отчетахъ, повѣствованіяхъ и воспоминаніяхъ о собственной доблести и о томъ, какъ всѣ отъ нихъ въ восторгѣ. Описывая свое путешествіе, онъ самъ добродушно нашелъ, что обиліе его тріумфовъ неизбѣжно въ концѣ концовъ сообщило бы его разсказу характеръ самовосхваленія и безъ всякаго, какъ мнѣ казалось, сожалѣнія на моихъ глазахъ рѣшился не продолжать его и не печатать того, что уже было написано. Если ему было недосугъ писать о музыкѣ вообще, ему еще менѣе было времени знаться съ милостью или немилостью къ нему нашей печати; удостоивъ ее отвѣта хотя бы единою статьей, онъ навсегда сошелъ бы съ той высоты, на которой пребывалъ въ силу гордаго игнорированія. Чувствовать въ душѣ горечь обиды удѣлъ, отъ котораго никакая сдержанность, никакое мужество не могло его избавить; снизойти же на арену полемики, хотя бы косвенной, значило бы для него еще разъ выйти изъ необходимаго ему творческаго уединенія. Если такой фактъ, какъ наличность несомнѣннаго литературнаго таланта не могъ и не долженъ былъ совращать его съ намѣченнаго имъ пути, то тѣмъ менѣе могло и должно было вдохновлять его литературными произведеніями отношеніе къ нему фаланги рецензентовъ, дарованіе которыхъ стояло на уровнѣ ихъ добросовѣстности.

Говоря, что изъ Петра Ильича въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ *могъ-бы* выйти великолѣпный музыкальный писатель, я, конечно, предположилъ невозможное возможнымъ, какъ это дѣлается въ геометріи для большей ясности доказательства. Изъ желанія выразиться популярнымъ образомъ я впалъ въ натяжку несогласную, строго говоря, съ моимъ образомъ мыслей. Ибо возможно только то, что дѣйствительно. Обыкновенныя жалобы: зачѣмъ де не случилось того-то и того-то, тогда было-бы вотъ то-то и то-то, кажутся мнѣ основанными на ложномъ представленіи о прошломъ, будто бы дѣлимомъ на двѣ линіи, одну—А.

цѣнь событій дѣйствительно совершившихся, другую—Z, величину неизвѣстную, составленную изъ безчисленнаго ряда яко-бы возможныхъ цѣпей событій, зависимыхъ каждый разъ отъ предположенія неосновательнаго и произвольнаго.

Чайковскій, послѣ петербургской постановки «Евгенія Онѣгина», не могъ сдѣлаться музыкальнымъ писателемъ, потому что не сдѣлался таковымъ. Или наоборотъ: онъ не сдѣлался имъ, потому что не могъ имъ сдѣлаться. Способности и знанія его выросли, но въ композиторской сферѣ также быстро, какъ и въ литературной, или вѣрнѣе со скоростью вдесятеро большею. Успѣхъ въ публикѣ, давно имъ ожидавшійся, но пришедшій въ такой неожиданно-колоссальной мѣрѣ, не измѣнилъ въ немъ внутренняго человѣка, но энергически повліялъ на внѣшній образъ жизни. Дирижерство, путешествія, постановки новыхъ оперъ и балетовъ, переводы текстовъ его вокальныхъ сочиненій на иностранные языки и т. д. заняли обширное мѣсто въ его работахъ и въ самомъ распредѣленіи дня, тѣмъ болѣе, что дѣловая переписка по всѣмъ этимъ отдѣламъ велась имъ самимъ и съ большою аккуратностью. Онъ научился взвѣшивать и рѣшать разные практическіе вопросы, о которыхъ прежде и понятія не имѣлъ. Но всѣ эти усложненія дѣятельности относились только къ одному предмету, заполонившему всего человѣка. Хотя въ зрѣлые годы онъ сочинялъ гораздо менѣе, такъ что число годовыхъ страницъ и сравнить нельзя съ тѣмъ, что печаталось въ семидесятыхъ годахъ, но эти сравнительно немногія сочиненія доставались ему труднѣе и туже, писались обдуманнѣе, порою съ какою-то нерѣшительностью и мучительными сомнѣніями, отъ которыхъ онъ въ молодости былъ свободенъ. Доставаясь ему туже, новыя дѣтища его фантазіи отнимали у него не въ примѣръ болѣе времени, нежели прежнія, родившіяся въ то время, когда онъ несся вскачь и рубилъ сплеча. Аккуратный и бережливый въ пользованіи временемъ, онъ удѣлялъ пять часовъ въ сутки на работу собственно, то-есть на писаніе нотъ. Остальное время было посвящено другимъ занятіямъ, развлеченіямъ и отдыху; отдыхъ главнымъ образомъ состоялъ въ хожденіи пѣшкомъ, въ прогулкахъ, по обстоятельствамъ, не всегда уединенныхъ, но которыя для него теряли всякую цѣну и всякій смыслъ, коль скоро онѣ

не были уединенны: на этихъ прогулкахъ композиторъ задумывалъ, мысленно скицировалъ, округлялъ, дополнялъ и передѣлывалъ свои сочиненія. По той же причинѣ, кажется мнѣ, онъ, любя выше всего уединеніе, послѣ уединенія первое мѣсто отводилъ *многолюдному* обществу, въ которомъ онъ умѣлъ невидимо уходить въ себя, умолкать среди общаго говора и прислушиваться къ звучавшей внутри его музыкѣ. Менѣе всего онъ переносилъ продолжительный tête-à-tête: тутъ уже необходимо разстаться съ самимъ собою, разстаться съ музыкальными грезами, сойти въ будничную жизнь, слушать и отвѣчать. Когда я у него гостилъ въ деревнѣ, онъ иногда приглашалъ меня гулять съ собою: ходили мы нерѣдко молча, онъ сочинялъ, я разсматривая окружающее или глядя вдаль, но столь же часто я поддавался напору подступавшихъ словъ и начиналъ осыпать его разсказами, разспросами и разсужденіями всякаго рода, какъ бы вытаскивая его насильно изъ его прекраснаго далека. Не будь меня, онъ продолжалъ бы въ немъ жить и лелѣять свое послѣднее, несозрѣвшее еще созданіе, какъ король Рене прекрасную Іоланту. Онъ былъ весь поглощенъ музыкальною стихіей. Поглощала она его въ себя и тогда, когда онъ занимался *чужою* музыкой, напримѣръ зубрилъ сочиненія А. Г. Рубинштейна въ 1889 году, собираясь дирижировать въ концертахъ, сопровождавшихъ празднованіе его юбилея. Вся чужая музыка, вмѣстѣ взятая (включая сюда посѣщеніе оперы, балета и концертовъ въ столицахъ или заграницей) являлась опять-таки эпизодомъ, иногда пріятнымъ и увлекательнымъ, иногда навязчивымъ и перенесеннымъ по необходимости; преобладающій же элементъ, существенное, чтобы не сказать единственное содержаніе его жизни, и въ деревнѣ и въ городѣ, и въ Европѣ и въ Америкѣ, и наединѣ и среди чужихъ, заключалось въ собственныхъ композиціяхъ или въ процессѣ сочиненія, даже въ *процессѣ* гораздо болѣе, чѣмъ въ готовыхъ сочиненіяхъ, къ которымъ онъ часто охладѣвалъ, а изрѣдка даже становился враждебенъ.

Сочетаніе композиторской дѣятельности съ музыкально-критическою, довольно рѣдкое въ прежнее время, въ XIX столѣтіи не составляетъ аномаліи. Шуманъ, Берліозъ, Францъ Листъ, у насъ Сѣровъ и Ц. А. Кюи выдавались любовью къ музыкальному

фельетону, энергіей пропаганды, а отчасти даже и литературнымъ талантомъ. Рихарда Вагнера я не назвалъ, потому что онъ достоинъ отдѣльнаго мѣста: у него энергія пропаганды является колоссальною и питается опредѣленнымъ, въ подробностяхъ разработаннымъ парадоксальнымъ ученіемъ, произведшимъ потрясающее впечатлѣніе на умы современниковъ и совершенно поработившимъ тысячи, быть можетъ сотни тысячъ адептовъ, несмотря на то, что самъ авторъ, успокоенный поздѣйшими лаврами, во многомъ смягчилъ и даже взялъ назадъ прежніе рѣзкіе приговоры или неосуществимыя требованія. Всѣ эти композиторы—и Рихардъ Вагнеръ, и г. Кюи, и Сѣровъ, и Францъ Листъ, и Берліозъ и Шуманъ—были музыкальными критиками, всѣ эти музыкальные критики были композиторами. Они имѣли успѣхъ и на томъ и на другомъ поприщахъ: они съ убѣжденіемъ, съ горячностью проповѣдывали каждый свои взгляды, свою тенденцію, свои идеалы. Говорить о нихъ по поводу Чайковскаго тѣмъ позволительнѣе и умѣстнѣе, что всѣ они, хотя каждый представляетъ свои личныя черты и особенности, имѣютъ съ творцомъ «Черевичекъ» общую черту. Нѣтъ ни одного между ними, о которомъ можно было бы сказать: «это музыкальный писатель и притомъ самъ сочиняетъ музыку»; про каждаго въ отдѣльности должно сказать наоборотъ: «это композиторъ, и притомъ занимающійся также критикой или эстетикой своего предмета». Между тѣмъ (не говоря уже о Рихардѣ Вагнерѣ) и Шуманъ, и Берліозъ, и Францъ Листъ, и Сѣровъ и г. Кюи пріобрѣли авторитетъ музыкально-литературный, сдѣлались извѣстны помимо своихъ партитуръ (о Сѣровѣ долгое время никто не слыхалъ, какъ о композиторѣ, и вся его извѣстность была журнальная или газетная): доля вліянія у нихъ неодинакова, но у каждаго есть доля вліянія. У Петра же Ильича нѣтъ никакой двойственности въ цѣляхъ, никакого дѣленія: онъ композиторъ съ ногъ до головы и оставался бы такимъ даже и тогда, если бы все время отъ 72 до 93 года продолжалъ состоять рецензентомъ при газетѣ. Статьи его нравились бы, смѣшили бы, сердили бы другихъ; на него самого онѣ никогда не оказали бы дѣйствія, онъ не поддался бы вліянію собственнаго ремесла, пока это ремесло было бы не композиція, а что-нибудь другое.

Я позволю себѣ привести разсказъ, вполнѣ характеризующій его отношеніе къ себѣ, какъ музыкальному критику. Когда я въ 76 году спросилъ его, продолжаетъ ли онъ работать въ *Русскихъ Вѣдомостяхъ*, онъ отвѣтилъ что нѣтъ, что совершенно исписался, что больше ничего придумать не въ состояніи. «И знаете ли что я открылъ? Прошлою весною я долженъ былъ написать про NN. Навалялъ это я фельетонъ и вдругъ вспомнилъ, что у меня уже было про него что-то такое въ 1872 году. Полѣзъ я справиться и, какъ бы вы думали? Оказалось что въ 1872 году у меня было сказано совершенно наоборотъ». Говорилось объ этомъ безъ огорченія, безъ сокрушенія, безъ сарказма, безъ громкаго смѣха, безъ всякаго самообличенія, а со свойственною Петру Ильичу античною, свѣтлою, почти веселою объективностью, что вотъ-молъ какая замѣчательная штука. Въ этомъ объективномъ, иногда юмористическомъ, но отнюдь не озлобленномъ отношеніи къ самому себѣ заключается интересная черта его характера. Для біографа же она нетолько интересна, но и чрезвычайно полезна. Она составляетъ одну изъ причинъ почему его собственныя показанія о себѣ заслуживаютъ такого полнаго довѣрія. Нѣтъ никакого сомнѣнія что и въ данномъ случаѣ все происходило именно такъ, какъ онъ говорилъ; сначала онъ «навалялъ» фельетонъ, потомъ вспомнилъ, что о томъ же предметѣ высказывался раньше, потомъ полюбопытствовалъ узнать какъ онъ думалъ и чувствовалъ въ то время, потомъ удивился, узнавъ какъ скоро измѣнились въ немъ и мысли и чувства. Отчего открытіе собственной неустойчивости не огорчило его, не сконфузило и не разсердило?

Отвѣтъ можетъ быть только одинъ: потому что Чайковскій не считалъ себя музыкальнымъ критикомъ и работалъ безъ всякой любви къ дѣлу. Если другіе, по недоразумѣнію, видѣли въ немъ, одни—проповѣдника добра, правды и красоты, а другіе—злаго и коварнаго зоила, то онъ равно смотрѣлъ свысока и на энтузіазмъ неразумныхъ поклонниковъ, и на обидчивое самолюбіе жертвъ. Онъ въ фактѣ своего литературнаго искуса видѣлъ скорѣе всего курьезъ («каковъ-молъ я? вотъ и фельетоны пишу»), а затѣмъ, какъ часть въ цѣломъ, курьезъ и въ неожиданно-открывшемся противорѣчіи («каковъ-молъ я? Въ прошломъ году говорилъ объ

лое, а нынѣ — черное»). Въ этомъ его взглядѣ на себя рисуется глубокое равнодушіе къ занятію, къ которому — повторяю—онъ былъ весьма и весьма одаренъ.

Весною 1868 года Чайковскому сдѣлала визитъ молодая русская дама, имѣвшая талантъ къ музыкѣ и вся полная того неопредѣленнаго энтузіазма, который такъ свойственъ намъ и сдѣлаетъ насъ такими безоружными передъ такъ называемыми «вѣяніями» всякаго рода. «Вѣяньемъ», уносившимъ въ то время молодую посѣтительницу начинавшаго композитора, былъ повидимому идеализмъ. Это видно изъ того, что она пріѣхала къ нему съ вопросомъ какіе у него идеалы. Петръ Ильичъ не потерялъ присутствія духа и отвѣтилъ, что его идеалъ—сдѣлаться хорошимъ композиторомъ. Гостья ушла не вполнѣ удовлетворенная такимъ признаніемъ: ей хотѣлось знать отношеніе его къ вопросамъ не только музыки, но и всей сферы человѣческихъ интересовъ вообще.

Въ нашемъ ремеслѣ на каждомъ шагу можно найти весьма почтенныхъ, весьма полезныхъ и даже талантливыхъ представителей, для которыхъ эта сфера общечеловѣческихъ интересовъ какъ будто не существуетъ вовсе. Скрипачъ думаетъ о смычкѣ, объ аппликатурѣ, о тетради этюдовъ, о томъ что съиграть на бисъ, объ ученикахъ и ангажементахъ; піанистъ, пѣвецъ, теоретикъ, композиторъ заняты каждый спеціальностью въ спеціальности, частью части, зарываясь въ мелочи и съ каждымъ годомъ теряя связь съ тѣмъ великимъ цѣлымъ, которое нѣкогда, хотя бы въ видѣ школьнаго урока, носилось передъ его духовнымъ взоромъ. Отъ такихъ людей Чайковскаго отдѣляетъ цѣлая бездна. Если-бы придирчивый врагъ, вооруженный увеличительнымъ стекломъ захотѣлъ не упустить ни единаго повода къ обвиненію, онъ, пожалуй, могъ бы найти, что Петръ Ильичъ интересовался слишкомъ многими предметами, что онъ разбрасывался, что образованіе и начитанность, отличавшія его отъ обыкновеннаго музыкальнаго ремесленника, вліяли на него въ сторону противоположную. Интересъ къ русской исторіи, къ иностранной беллетристикѣ, къ путешествіямъ и т. д. могли бы въ глазахъ такого врага дать поводъ обвинить творца «Черевичекъ» въ нѣкоторомъ дилеттантизмѣ. Благодаря изумительной экономіи въ пользованіи

временемъ, Чайковскій умѣлъ совмѣщать и эти второстепенные интересы, повидимому отнимавшіе у него множество часовъ, и неустанное служеніе своему «идеалу», говоря прозой: писаніе партитуръ. Энергія сосредоточенія не породила въ немъ ни узости взгляда, ни черствости сердца; отзывчивость и чуткость ко всему интересовавшему его въ молодости оставались при немъ до послѣднихъ дней, и возраставшіе успѣхи музыканта не убивали содержаніе и не понизили душевнаго строя просвѣщеннаго человѣка. Если молодая энтузіастка и испытала неудачу, если она ушла отъ него не добившись ясной формулы, то во всякомъ случаѣ отвѣтъ его не былъ характеристикой спеціалиста, не видящаго ничего далѣе своихъ діэзовъ и бемолей.

Между гостьей и хозяиномъ, какъ мнѣ кажется, произошло нѣкоторое недоразумѣніе. Она искала не столько человѣка съ широкимъ кругозоромъ, сколько адепта опредѣленной школы. Большинство людей держится какого нибудь одного ученія, какой нибудь одной церкви или секты, признавая не только основной догматъ, но и всѣ частные, хотя бы и односторонніе изъ него выводы. Такова пассивная часть человѣчества, та послушная глина, изъ которой немногіе энергическіе умы, проповѣдники, учители, родоначальники системъ лѣпятъ создаваемыя ими формы.

Чайковскій равно не принадлежалъ ни къ большинству, ни къ меньшинству. Онъ былъ равно неспособенъ всецѣло и безповоротно подчиниться чужой иниціативѣ, пробавляться чужими мыслями, дѣйствовать по указкѣ и наоборотъ сдѣлаться руководителемъ, основать собственное ученіе и другихъ воодушевить вѣрою. Въ этомъ смыслѣ можно пожалуй сказать, что онъ палъ вѣру и возбудилъ одушевленіе именно потому что ничему не училъ.

Конечно не всего человѣка, но существенную и интересную въ немъ сторону мы опредѣлимъ, если скажемъ, что онъ былъ чуждъ всякой системы. На сколько онъ умѣлъ сознавать и чувствовать недостатокъ въ чужой конструкціи, настолько онъ былъ неспособенъ къ собственной. «Школа Чайковскаго» можетъ образоваться на изученіи его твореній; она никогда не произошла бы изъ лекціи или рѣчей имъ произносимыхъ, изъ книгъ или статей имъ составляемыхъ; у него не было никакого своего ученія, онъ

менѣе всего былъ человѣкъ догмата, принимая слово [illegible] и въ положительномъ, синтетическомъ, и въ аналитическомъ или разрушительномъ смыслѣ.

Кто были любимые композиторы Петра Ильича въ молодости и въ зрѣлые годы? Я долженъ сказать прежде всего, что онъ, вообще говоря, и въ главныхъ пунктахъ, выказывалъ большое постоянство; въ частностяхъ же и вопросахъ второстепенныхъ, напротивъ того, страдалъ замѣчательною измѣнчивостью, такъ что иногда въ теченіе какого нибудь года переходилъ отъ одного полюса къ противоположному. Вопросъ о его вкусахъ, кажется, уже занималъ нѣкоторыхъ газетныхъ интервьюэровъ, писавшихъ о немъ въ послѣдніе годы; но я думаю, что мнѣ удастся прибавить нѣсколько новыхъ чертъ.

Какъ извѣстно, главнымъ божествомъ его музыкальнаго Олимпа былъ Моцартъ.

Въ этомъ отношеніи онъ, за всѣ тридцать лѣтъ нашего знакомства, оставался себѣ вѣренъ безъ малѣйшаго колебанія. Въ 1862 году онъ очень мало зналъ Моцарта (изъ оперъ, вѣроятно, кромѣ «Донъ-Жуана» ни одной, изъ камерной музыки — лишь немногіе нумера), но чувство его къ нему уже совершенно успѣло сложиться. Впослѣдствіи онъ занялся своимъ излюбленнымъ композиторомъ основательно и многосторонне. Старательно и любовно перевелъ онъ либретто къ «Свадьбѣ Фигаро», а нѣсколько лѣтъ спустя, какъ извѣстно, составилъ изъ четырехъ небольшихъ, оркестрованныхъ имъ, сочиненій Моцарта «сюиту», озаглавилъ ее «Mozartiana» и съ большимъ успѣхомъ исполнялъ въ своихъ концертахъ. За нѣсколько мѣсяцевъ до смерти онъ сочинилъ *слова* къ одному отрывку изъ C-мольной фортепіанной фантазіи Моцарта (предшествующей сонатѣ и составляющей съ нею одно цѣлое) и сдѣлалъ изъ него весьма эффектный вокальный квартетъ, исполнявшійся въ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества подъ управленіемъ С. И. Танѣева. Наконецъ, за нѣсколько недѣль до смерти, въ послѣднемъ изъ концертовъ, въ которыхъ ему довелось дирижировать, онъ исполнилъ «открытые» имъ граціозные танцы изъ «Идоменея», нумеръ ничтожный по объему, но до такой степени носящій отпечатокъ тонкаго моцартовскаго изящества, что теперь, благодаря иниціативѣ Чайковскаго, онъ на-

вѣрное сдѣлается репертуарнымъ. Своими «Mozartiana» покойный остался очень доволенъ, радовался теплому ихъ пріему со стороны публики и неоднократно говорилъ мнѣ, что составитъ еще вторую «сюиту» изъ Моцарта, тѣмъ же способомъ. Любовь Чайковскаго къ творцу «*Волшебной Флейты*» до нѣкоторой степени распространялась и на періодъ Моцарта вообще, на музыкальный, такъ сказать, *Louis seize*: примѣръ этому я вижу въ томъ обстоятельствѣ, что, когда въ 1890 году Петръ Ильичъ взялъ изъ нотной конторы Императорскихъ театровъ нѣсколько партитуръ современниковъ Моцарта (въ стилѣ которыхъ должна была быть написана одна изъ картинъ «Пиковой Дамы»), то ему очень понравилась опера Сарти (не помню какая) и онъ игралъ мнѣ изъ нея отрывокъ, оставшійся у него въ памяти. Думаю, что между современниками нашими весьма немногіе раздѣлятъ это увлеченіе; за то съ своей стороны Петръ Ильичъ остался совершенно чуждъ проснувшемуся въ пятидесятыхъ годахъ и усиливающемуся до нашихъ дней движенію въ пользу Себастіана Баха и Генделя. Еще изъ Баха онъ, по его словамъ, иногда игралъ наединѣ фортепіанныя фуги, хотя кантаты и вообще большія вокальныя сочиненія его признавалъ «истинно-классическою тоской»: но Генделя онъ прямо терпѣть не могъ. Такъ какъ я заговорилъ о его антипатіяхъ, то тутъ же скажу, что къ числу ихъ, какъ онъ неоднократно говаривалъ мнѣ и вѣроятно многимъ другимъ, принадлежалъ и Шопенъ. Онъ, конечно, не могъ отрицать въ немъ большого таланта; кажется даже, что въ нѣкоторыхъ, весьма немногихъ его сочиненіяхъ, онъ находилъ извѣстную прелесть, какъ въ «Баркаролѣ», въ F-мольной фантазіи, въ иныхъ ноктюрнахъ; но вообще все настроеніе Шопена, вся его манера творцу «Черевичекъ» были противны.

Если мы теперь отъ музыкальныхъ *вкусовъ* Чайковскаго на минуту перейдемъ къ его музыкальному *стилю*, отъ его сужденій о другихъ—къ его собственнымъ сочиненіямъ, то бросается въ глаза слѣдующее. У маленькихъ художниковъ съ натурой узкою и тупою по большей части бываетъ такъ, что они вслухъ восхищаются тѣмъ, чему прямо подражаютъ. Въ этомъ смыслѣ можно, пожалуй, сказать, что у такихъ господъ полное согласіе слова съ дѣломъ». Такого элементарнаго и грубаго

отношенія къ вещамъ у Чайковскаго, конечно, не было. Моцартъ нравился ему не потому, чтобы онъ самъ собирался цѣлый вѣкъ перефразировать или разбавлять Моцарта; любовь къ той или другой музыкѣ не означала у него отреченія отъ своей самостоятельности, отъ творческой индивидуальности. Нерѣдко говорилось, что человѣку вообще свойственно любить то, что на него *не похоже*: брюнетъ влюбляется въ блондинку, сильная деревенская работница въ изнѣженнаго городского щеголя; между пылкимъ холерикомъ и флегматическимъ байбакомъ устанавливается неразрывная дружба и т. д. Отношеніе Петра Ильича къ Моцарту и къ Шопену можетъ служить недурною иллюстраціей къ этому положенію. Съ Моцартомъ, которому онъ поклонялся съ молоду и котораго онъ въ теченіе жизни узналъ все глубже и короче, у него ни въ раннее, ни въ позднее время не было ничего общаго; на Шопена же онъ походитъ весьма нерѣдко, не смотря на всю свою нелюбовь къ нему. И частый минорный ладъ, и безпокойная оживленность среднихъ голосовъ, и склонность къ хроматизму, и общее преобладаніе меланхоліи и разочарованности — все это общія черты Чайковскаго съ Шопеномъ. Помню, что я ему однажды (какъ-то давно уже) говорилъ въ этомъ родѣ, и что онъ равнодушно отвѣтилъ: «Очень можетъ быть».

Въ молодости онъ очень увлекался итальянской оперой. Между всѣми пѣвцами, перебывавшими въ ней при немъ, онъ особенно чтилъ Тамберлика, о которомъ не могъ вспоминать безъ восторга, точно такъ же, какъ въ послѣдствіи между всѣми пѣвицами его покорила Артò и на всегда сдѣлалась для него идеаломъ драматической и лирической пѣвицы. Что касается до корифеевъ итальянской оперной композиціи, то въ періодъ начинавшагося моего съ нимъ знакомства онъ особенно увлекался Россини и Верди; слѣдуетъ прибавить, что въ пятидесятыхъ годахъ въ Петербургѣ еще имѣлось нѣсколько пѣвцовъ старой школы, обладавшихъ традиціей фіоритурнаго пѣнія и съ блескомъ исполнявшихъ такія произведенія, какъ «Семирамида», «Отелло», «Итальянка въ Алжирѣ», которыя теперь, лишенныя этихъ исполнителей, показались бы намъ странными нескопаемыми. Какъ рѣдкую въ средѣ русскихъ музыкантовъ особенность отмѣчу, что Петръ Ильичъ любилъ именно эти «серіозныя» оперы Россини, возбуждавшія

насмѣшки поклонниковъ классической музыки, любилъ также, конечно, и «Вильгельма Телля», но къ «Севильскому Цирюльнику», обыкновенно считаемому вѣнцомъ творчества Россини, въ молодости относился скептически, и лишь много лѣтъ спустя примирился съ нимъ и призналъ его красоты. Въ данномъ случаѣ можно, пожалуй, отмѣтить нѣкоторыя черты прямого вліянія на него излюбленнаго композитора. Кое-гдѣ въ «Воеводѣ», въ сопранномъ аріозо «Опричника» (въ первомъ дѣйствіи), въ болѣе поздній періодъ въ различныхъ мѣстахъ «Орлеанской Дѣвы» можно найти отголоски Россини, конечно не Россини «Отелло» или «Севильскаго Цирюльника», а именно «Вильгельма Телля», того же «Вильгельма Телля», который въ продолженіи трехъ четвертей столѣтія оказывалъ такое могущественное и, можно сказать, гнетущее вліяніе на всю музыкальную Европу. Относительно Верди я скажу, что Чайковскій уже въ 1862 году, когда музыкальный кругозоръ его далеко еще не опредѣлился, чувствовалъ всю грубость и декоративность пріемовъ (или вѣрнѣе *тогдашнихъ* пріемовъ) творца „Риголетто“, но Петра Ильича, какъ большинство людей нашего поколѣнія, поражалъ мощный драматическій темпераментъ этого оригинальнаго и страннаго художника. Въ болѣе зрѣлые годы, Петръ Ильичъ неоднократно высказывалъ любовь къ Беллини, купилъ себѣ, между прочимъ, книжку Флоримо о творцѣ «Нормы» и говаривалъ, что онъ охотно переинструментовалъ бы «Сомнамбулу», которая была бы, дескать, вполнѣ шедёвръ, если бы не грубая, однообразно-шумная оркестровка.

Кажется, я не ошибусь, если скажу, что изъ всей этой группы Доницетти интересовалъ его наименѣе. Думаю, что во всякомъ случаѣ сужденія Петра Ильича объ италіанцахъ представляютъ интересъ, какъ живое свидѣтельство его полной свободы отъ всякихъ банальностей и клише. Музыканты считающіе себя «серіозными» и думающіе по шаблону, или, что все равно, совсѣмъ не думающіе, обыкновенно отдѣлываются фразой о «макаронахъ» или о «шарманщикахъ». Кстати скажу, что Петръ Ильичъ чрезвычайно любилъ нетолько италіанскій языкъ, но и самую Италію и народъ италіанскій, которые онъ хорошо узналъ сравнительно поздно, начиная съ 1877 года. Онъ въ Италіи въ общей сложности прожилъ не менѣе трехъ лѣтъ, къ Риму отно-

сился съ величайшимъ энтузіазмомъ, и памятникомъ своей любви къ странѣ завѣщалъ намъ свое «Италіанское каприччіо», оркестровую фантазію на италіанскія народныя темы.

Здѣсь мѣсто упомянуть о другомъ его увлеченіи. Въ противуположность сейчасъ названнымъ оно оставило въ его собственныхъ сочиненіяхъ ясные слѣды. Приблизительно на второмъ году Петербургской консерваторіи онъ узналъ и чрезвычайно полюбилъ увертюры Литольфа къ трагедіямъ Гриненкерля «Робеспьеръ» и «Жирондисты». Ему захотѣлось написать что-нибудь въ томъ же родѣ, хотя облагороженномъ, и можно безъ преувеличенія сказать, что во всѣхъ его увертюрахъ, написанныхъ въ юношескомъ періодѣ, до «Ромео и Джульеты» включительно, слышится вліяніе «Жирондистовъ». Мнѣ даже сдается, что необычайная любовь къ ударнымъ инструментамъ, которая у него осталась на всю жизнь, унаслѣдована имъ не отъ Верди, съ которымъ его стиль сочиненія представлялъ слишкомъ мало общаго, а тѣмъ менѣе отъ Берліоза или Листа, которыхъ онъ вовсе не любилъ, но скорѣе всего отъ литольфовыхъ «Жирондистовъ». Впрочемъ, независимо отъ этой черты, вліяніе на него Литольфа съ теченіемъ времени ослабѣвало, по мѣрѣ того, какъ росло и крѣпило въ немъ самостоятельное дарованіе.

Нѣчто противоположное можно сказать про его отношеніе къ Рихарду Вагнеру, то-есть, что вліяніе Вагнера, въ юношескихъ грудахъ Чайковскаго отсутствующее, впослѣдствіи очень слабое, стало гораздо замѣтнѣе именно въ его послѣднихъ сочиненіяхъ, хотя и тутъ сказывается скорѣе въ частностяхъ техники, нежели въ духѣ и направленіи цѣлаго. Въ 1862 году онъ изъ Вагнера зналъ только то, что до этой поры исполнялось въ Музыкальномъ Обществѣ, въ концертахъ Театральной Дирекціи или у Штрауса въ Павловскѣ. Можно было бы ожидать, что впечатлительный молодой человѣкъ отъ вагнеровскихъ концертовъ, великимъ постомъ 1863 года, дававшихся подъ управленіемъ самаго композитора, придетъ въ безумный восторгъ, но не тутъ-то было. Петръ Ильичъ остался прохладенъ и скептиченъ. Особенно прелюдія къ «Лоэнгрину», возбуждавшая пѣстовый энтузіазмъ въ публикѣ и въ то же время сводившая съ ума многихъ спеціалистовъ и большинство консерваторской молодежи, не производила

на него никакого впечатлѣнія: онъ даже не находилъ въ немъ особенной оригинальности. Почти такое же отношеніе къ Вагнеру было въ немъ и тринадцать лѣтъ спустя, когда мы встрѣтились съ нимъ на первомъ представленіи «Нибелунгова Перстня» въ 1876 году, въ Байрейтѣ. Въ общей сложности, «Нибелунги» ему нравилась очень мало, и наединѣ со мной онъ изъ этого не дѣлалъ тайны. Но онъ въ Байрейтѣ находился въ такой компаніи, въ которой сказать что-нибудь противъ Вагнера (по крайней мѣрѣ для него) было несовсѣмъ удобно. Съ нимъ былъ неразлученъ профессоръ московской консерваторіи Клиндвортъ, соединявшій съ нѣкоторымъ «обожаніемъ» Петра Ильича вагнеризмъ самой чистой воды и чрезвычайно вспыльчивый характеръ. Въ сущности мы, москвичи, всѣ немножко побаивались Клиндворта, но въ особенности боялся его Петръ Ильичъ, въ которомъ уступчивости и мягкости было вообще гораздо болѣе, чѣмъ нравственнаго мужества, и который сверхъ того, вѣроятно, чувствовалъ себя связаннымъ именно тѣмъ обожаніемъ, которое, по отношенію къ нему, постоянно выказывалъ Клиндвортъ. Послѣдствіемъ этого было то, что при другихъ Петръ Ильичъ или молчалъ про вагнеровскую музыку, или хвалилъ въ ней то, что ему дѣйствительно нравилось; о недостаткахъ же по возможности не упоминалъ. О томъ, какъ онъ отдѣлался отъ подробнаго сужденія въ печати, я уже говорилъ выше.

Но, оставшійся внутренно-чуждымъ Вагнеру и въ 1863 году и въ 1876, Чайковскій все-таки дожилъ до поры, когда въ свою очередь увлекся имъ не на шутку. Это было въ 1886 году, когда онъ познакомился съ клавираусцугомъ «Парцивала» и пришелъ въ восторгъ отъ заключительной сцены перваго дѣйствія. Съ этого времени, кажется мнѣ, начинается у него иное отношеніе къ творцу «Лоэнгрина», хотя драматической его поэзіи онъ не призналъ ни на одну минуту и до конца жизни продолжалъ писать оперы съ аріями, дуэтами, дециметами, хорами и танцами.

Насколько онъ въ молодости былъ холоденъ къ Вагнеру, настолько горячо полюбилъ «Юдиѳь» Сѣрова, полюбилъ ее сразу и остался ей вѣренъ впродолженіи всей жизни. И здѣсь можно отмѣтить то же, что я сказалъ по поводу Моцарта и Шопена: собственныя оперы Чайковскаго нисколько на Сѣрова не похожи.

тогда какъ онѣ представляютъ, и то въ весьма самостоятельной переработкѣ, вліянія глинкинскія, шумановскія, мейерберовскія вослѣдствіи Бизе и вообще новѣйшихъ французовъ.

Заговоривъ о новѣйшихъ французахъ, я не могу не вспомнить его отношенія къ центральной фигурѣ французской музыки послѣдняго тридцатилѣтія, къ Гуно. Многіе еще помнятъ то необычайное, магическое дѣйствіе, которое «Фаустъ» французскаго опернаго композитора оказалъ на петербургскую публику, когда его акклиматизировали у насъ Тамберликъ, Эверарди и г-жа Барбо. Отъ этого очарованія Петръ Ильичъ остался такъ же свободенъ, какъ и отъ Вагнеровскаго; къ охватившей Петербургъ маніи на «Фауста» онъ отнесся иронически и полушутя говаривалъ мнѣ, что музыка Шуби къ балету «Фаустъ» (въ то время часто дававшемуся у насъ) не въ примѣръ лучше. Черезъ нѣсколько лѣтъ въ немъ произошла радикальная перемѣна. Нѣтъ сомнѣнія, что главною виновницею тутъ была Артô съ ея изумительною передачей партіи Маргариты, въ которую эта неподражаемая артистка вложила всю поэзію, недоставающую самой музыкѣ. Полюбивши Гунô въ концѣ шестидесятыхъ годовъ, Петръ Ильичъ остался ему вѣренъ на всю жизнь; къ величайшему моему изумленію, симпатіи его къ „Фаусту“ распространились также и на сахарную вощицу „Ромео и Джульеты“. Такъ же какъ и въ большинствѣ прежде приведенныхъ случаевъ, эти колебанія симпатіи не оставили слѣдовъ въ собственныхъ сочиненіяхъ Чайковскаго, и я ни въ раннемъ, ни въ позднѣйшемъ его періодѣ не усматриваю особеннаго вліянія Гунô.

Совсѣмъ другое дѣло Шуманъ, оказавшій на него глубокое вліяніе, которое можно прослѣдить во всей творческой дѣятельности Чайковскаго отъ первыхъ его шаговъ до конца. Энтузіазмъ къ Шуману былъ въ немъ какъ въ 1862 году, когда мы съ нимъ играли въ четыре руки симфоніи и увертюры творца „Геновефы“ и самую „Геновефу“, не зная словъ, довольствуясь музыкой и общимъ представленіемъ о сюжетѣ, такъ и въ 1893, когда онъ, приглашенный на нѣсколько концертовъ петербургскимъ отдѣленіемъ Русскаго Музыкальнаго Общества, собирался посвятить одинъ изъ нихъ исполненію цѣликомъ „Рая и Пери“. Правда, что и тутъ не обходилось безъ колебаній. Въ серединѣ восьмидесятыхъ

годовъ, какъ-то разъ, когда я былъ у него въ деревнѣ, онъ сказалъ мнѣ что «уже далеко не такъ увлекается Шуманомъ, какъ прежде»; незадолго до смерти, когда въ Петербургѣ, въ Обществѣ Камерной Музыки исполнялся Es-дурный фортепіанный квинтетъ, что піеса эта «ужасно заиграна и порядочно таки надоѣла». Слѣды такого, болѣе холоднаго отношенія къ Шуману можно найти и въ критическихъ статьяхъ Петра Ильича, стало быть, въ первой половинѣ семидесятыхъ годовъ.

То же самое было и съ Глинкой, имѣвшимъ на него вліяніе не менѣе Шумана, и давшимъ поводъ къ еще бо̀льшимъ въ немъ колебаніямъ. Когда въ 1864 году возобновили въ Петербургѣ „Руслана и Людмилу", онъ съ юношескимъ восторгомъ впивалъ въ себя геніальные звуки, лишь поверхностно знакомые ему до того времени. Когда я, въ 1867 году, собирался начать журнальную кампанію въ защиту Глинки вообще и „Руслана" въ особенности отъ нападокъ Сѣрова, онъ одобрялъ и поощрялъ меня, какъ только могъ, сочувственно слушалъ чтеніе мною статьи моей съ рукописи, иногда совѣтовалъ измѣнить то или другое выраженіе и бранилъ меня за медленность работы. Можно ли было усомниться, что онъ въ вопросѣ о „Русланѣ" былъ совершенно за одно со мною? Каково же было мое удивленіе, когда, нѣсколько лѣтъ спустя, въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ", онъ написалъ статью по поводу представленія оперы въ Москвѣ, гдѣ, противопоставляя мнѣнія «руслапистовъ» мнѣнію Сѣрова, онъ отдалъ Сѣрову рѣшительное предпочтеніе! Впослѣдствіи, года за два до смерти, онъ разсказалъ мнѣ, что на дняхъ былъ на представленіи „Руслана" и въ первомъ дѣйствіи заплакалъ, до того-мол̀ геніальна музыка, но прибавилъ что, начиная со втораго дѣйствія, «скука нестерпимая». Около этого же времени или нѣсколько раньше онъ совѣтовалъ мнѣ издать мою статью о Глинкѣ отдѣльною брошюрой, и совѣтовалъ именно такимъ тономъ, какъ будто бы состоялъ съ нею въ полной солидарности и былъ морально заинтересованъ въ распространеніи взглядовъ, въ ней высказываемыхъ. Прибавлю, что это колебаніе обнаруживалось въ немъ именно по поводу „Руслана и Людмилы" и „Жизни за Царя", напротивъ, онъ остался такъ же неизмѣнно вѣренъ, какъ моцартовскому „Донъ-Жуану".

Я приберегъ къ концу вопросъ о его отношеніи къ

Бетховену. Вообще говоря, онъ питалъ къ нему *благоговѣніе*, весьма отличное отъ той восторженной любви, отъ того дѣятельнаго культа, предметомъ котораго былъ у него Моцартъ. Въ печати этотъ оттѣнокъ мало обнаруживался; нашъ авторъ относительно Бетховена высказывался осторожно и безцвѣтно. Петръ Ильичъ въ статьяхъ своихъ брезгалъ парадоксомъ, не удостоивалъ читателя знакомства съ своими завѣтными мыслями, если мысли эти требовали полемики или могли ее вызвать, и, за немногими исключеніями ограничивался тѣмъ, что передавалъ публикѣ мнѣнія, освященныя авторитетомъ большинства. Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, чтобы онъ писалъ «противъ убѣжденія»; онъ просто соблюдалъ сдержанность, не подчеркивалъ отличія между общепринятымъ сужденіемъ и своимъ собственнымъ, смягчалъ рѣзкіе углы. Въ частной бесѣдѣ онъ, напротивъ, при своемъ живомъ темпераментѣ, нерѣдко высказывался въ формѣ яркой и выпуклой, иногда поражалъ неожиданною и забавною бутадой. Возвращаясь къ Бетховену, я скажу, что въ 1867 году, когда я ему прочелъ въ рукописи (изъ упомянутой уже статьи моей о Глинкѣ): «Значеніе этого превосходнаго квартетнаго и симфоническаго композитора нынѣ преувеличивается съ фанатизмомъ» или что-то въ этомъ родѣ, онъ весьма похвалилъ меня за мужество («совсѣмъ-молъ не казенный фразистый тонъ), а когда лѣтъ восемнадцать спустя я развилъ ту же мысль въ отдѣльной статьѣ, въ формѣ болѣе умѣренной и болѣе обстоятельной, онъ отнесся гораздо сдержаннѣе и, въ сущности, сказалъ мнѣ только, что я несправедливъ къ финалу девятой симфоніи. Самый разительный примѣръ непостоянства, который я у него помню, представляютъ два его отзыва о восьмой симфоніи Бетховена, исполнявшейся подъ управленіемъ Антона Рубинштейна два года подъ рядъ, когда мы были учениками консерваторіи. Въ первомъ году это было геніальнѣйшее произведеніе, чуть ли не высшее изъ всего написаннаго Бетховеномъ, и эффектъ перекликающихся терцій въ духовыхъ инструментахъ—геніальнѣйшая мысль, какую только можно себѣ представить. Во второмъ году это была просто «очень хорошая симфонія и болѣе ничего».—«Ну а перекликающіяся терціи?»—спросилъ я.—«Что же въ нихъ особеннаго?»—сказалъ онъ «Ну да, пожалуй... какъ эффектъ *комическій*». Тутъ я не вы-

геріѣлъ: «Однако же у васъ семь пятницъ на недѣлѣ». Онъ засмѣялся и отвѣтилъ: «Совершенно вѣрно!»

Нѣтъ, не совершенно вѣрно, скажу я теперь. Всѣ эти противорѣчія (которыхъ притомъ въ зрѣлые годы стало гораздо меньше) касались только частностей и отдѣльныхъ нумеровъ; въ общемъ же онъ, какъ я сказалъ въ началѣ, былъ въ теченіе всей своей жизни замѣчательно вѣренъ музыкальнымъ привязанностямъ своей молодости, хотя, можетъ быть, и не въ такой степени, какъ привязанностямъ личнымъ.

Я старался показать, что фельетоны Петра Ильича, что даже неоконченный разсказъ его о заграничной поѣздкѣ, повидимому начатый «съ горя» и отъ накипѣвшей обиды, не имѣли никакого значенія для его духовнаго развитія, а потому и въ собственныхъ глазахъ его не должны были и не могли имѣть никакой цѣны. Это ихъ отношеніе къ самому автору можно назвать *субъективнымъ* ихъ значеніемъ. Вопросъ объ этой субъективной сторонѣ дѣла я считаю весьма важнымъ въ книгѣ, черпающей главный свой интересъ изъ имени автора, пріобрѣтшаго славу не на литературномъ поприщѣ. Мнѣ остается сказать нѣсколько словъ о другой, *объективной* ихъ сторонѣ. Вмѣстѣ съ Улыбышевымъ, Сѣровымъ и двумя-тремя другими Чайковскій принадлежитъ къ числу русскихъ музыкальныхъ писателей, имѣвшихъ понятіе о предметѣ и умѣвшихъ выражаться на отечественномъ языкѣ. При всей неустойчивости мнѣній, при всемъ равнодушіи не только къ кореннымъ вопросамъ музыкальной эстетики, но даже къ вопросамъ, составлявшимъ злобу дня, Петръ Ильичъ о текущихъ музыкальныхъ явленіяхъ могъ говорить какъ заслуживающій довѣрія экспертъ, говорилъ слогомъ образованнаго литератора и порядочнаго человѣка. Къ Чайковскому, какъ фельетонисту, вполнѣ примѣнимы слова Маколея о Карлѣ I: «He was a scholar and a gentleman.» Цитату эту я сдѣлалъ вполнѣ сознательно. Она взята изъ портрета, въ которомъ тѣни больше чѣмъ свѣта, а въ числѣ пороковъ указано на неустойчивость и перемѣнчивость, имѣвшія такое роковое значеніе для судьбы несчастнаго короля. Нужно ли прибавить что, пригодныя для характеристики фельетониста, слова Маколея, въ связи съ остальнымъ имъ сказаннымъ, были бы совершенно

излишнею оговоркой по отношенію къ человѣку? Что касается фельетониста, то я не вижу надобности скрывать или прикрашивать правду. Да, онъ былъ неустойчивъ и перемѣнчивъ, и подобно Карлу I погибъ хотя не отъ злобы партій (каждая изъ имѣвшихся у насъ партій дорого дала бы въ 1874 году, чтобы сохранить такого фельетониста), а отъ собственной рѣшимости. Надоѣло писать—и не стало критика.

Сказавъ что я не сожалѣю объ этой ранней и веселой для самого автора гибели, я высказалъ чувство, вызываемое во мнѣ видомъ цѣлой вереницы партитуръ, въ которыхъ заключается главный смыслъ жизни Чайковскаго: останься онъ жить фельетонистомъ, музыкальныя сочиненія его, вѣроятно, были бы во всякомъ случаѣ написаны, но вышли бы слабѣе, или стоили бы ему гораздо бо́льшихъ трудовъ и поту. Возвращаясь къ объективному ихъ значенію я, вмѣсто того, чтобы еще разъ высказать безполезныя сожалѣнія о томъ, что могло бы быть и чего не было, напротивъ радуюсь и тѣмъ четыремъ годамъ музыкальныхъ рецензій, которыя собраны въ настоящемъ томѣ и вѣроятно найдутъ хотя и не обширный, но сочувственный и внимательный кругъ читателей. Равнодушный къ партіямъ, лагерямъ и кличкамъ нашего музыкальнаго мірка, Чайковскій не только носитъ невыгоды, но и пользуется выгодами своего нейтралитета. Съ русскими музыкантами своего времени онъ или не знакомъ лично, или въ хорошихъ отношеніяхъ, варьирующихъ отъ свѣтскаго знакомства до интимной товарищеской дружбы. Добродушный и порою не въ мѣру снисходительный, онъ ни съ однимъ изъ нихъ не связанъ солидарностью догмата. Ему нѣтъ нужды бранить итальянцевъ въ угоду любителямъ классической музыки, или Мейербера въ угоду Шуманистамъ, или Рубинштейна въ угоду Сѣрову, или Глинку въ угоду Рихарду Вагнеру. Отдавая справедливость таланту и знанію и тамъ, гдѣ они являются въ одеждѣ чуждой намъ школы, или устарѣлой для насъ традиціи. Чайковскій ненамѣренно задѣваетъ предразсудокъ и фанатизмъ, то того, то другого исповѣданія: кто имѣлъ дѣло съ нашими партіями, тотъ знаетъ, что похвала можетъ раздразнить не хуже порицанія, что на ряду съ кумирами, которыхъ не должна касаться дерзновенная рука анализа, имѣются и козлы отпущенія, въ от-

ношеніи которыхъ запрещено не только сочувствіе, но даже малѣйшее состраданіе. За примѣрами ходить не долго. Изъ четырехъ корифеевъ итальянской оперы—Россини, Беллини, Доницетти и Верди—критикъ, желающій показать свою принадлежность къ ученымъ музыкантамъ, можетъ до нѣкоторой степени хвалить только перваго, къ остальнымъ же тремъ обязанъ относиться свысока.

Напускная и фальшивая серьезность, господствовавшая въ нашей критикѣ пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годовъ, происходитъ отъ долгаго господства у насъ мнѣній Шумана и Адольфа-Бернгарда Маркса, талантливыя и тенденціозныя критики которыхъ были у насъ главными проводниками какъ Бетховена, такъ и «романтиковъ» и «новоромантиковъ»—Вебера, Мендельсона, Шопена, Франца Шуберта, пропаганда которыхъ въ самой Германіи терпѣла долгій ущербъ отъ всеобщаго увлеченія итальянщиной, а потому и была неразлучна съ борьбою противъ итальянцевъ. У Чайковскаго любовь къ тѣмъ же Бетховену, Шуберту, а еще болѣе Моцарту, вполнѣ мирилась съ уваженіемъ къ особенностямъ итальянскаго стиля, даже съ большою симпатіей къ нѣкоторымъ отдѣльнымъ нумерамъ нѣкоторыхъ оперъ*), и на этой почвѣ мы съ нимъ въ ранней молодости неожиданнымъ образомъ сошлись. Говорю *неожиданнымъ* образомъ потому, что мы были молодые люди шестидесятыхъ годовъ, стало быть дышали атмосферой такого времени, когда въ Россіи только что возродился культъ нѣмецко-классической музыки, въ Германіи же, напротивъ, съ каждымъ днемъ выше и выше поднималась волна вагнеризма и независимо отъ новаго толка, культъ старыхъ доклассическихъ мастеровъ. Всѣ эти направленія, почти въ равной степени враждебныя итальянщинѣ, не могли не интересовать и отчасти не увлекать собою воспріимчивыхъ молодыхъ людей, не успѣвшихъ еще твердо установить точку зрѣнія. Ни то, ни другое, ни третье не повліяло на Чайковскаго въ отрицательномъ смыслѣ, не съузило его горизонта и не лишило его отзывчивости на прекрасное разныхъ школъ, разныхъ эпохъ и разныхъ племенъ. Не скрою что я желалъ бы въ отзывахъ Петра Ильича

*) «У итальянцевъ», говорилъ онъ мнѣ въ 1862 или 63 году по поводу, какъ [illegible] сегодня «Лучи», «обыкновенно бываетъ такъ, что нибудь одно въ оперѣ очень хорошо, а все остальное уже очень плохо».

о музыкѣ «Зоры» (то-есть «Моисея» Россини). Сомнамбулы «Аиды» и другихъ оперъ великихъ итальянцевъ еще большей рѣшимости и опредѣленности въ борьбѣ съ предразсудками: но и того, что говоритъ Чайковскій вы не найдете у преобладающей критики современной ему эпохи, не найдете ни у поклонниковъ нѣмецкой классической музыки, ни у враждебныхъ классицизму, но выросшихъ на его почвѣ вагнеристовъ.

Рѣшимость и опредѣленность, которыхъ съ моей точки зрѣнія у него недоставало въ защитѣ итальянской музыки, Чайковскій вполнѣ выказалъ по вопросу о нѣмецкихъ классикахъ въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. о великомъ періодѣ конца прошлаго столѣтія. Онъ имѣетъ смѣлость говорить въ этомъ смыслѣ въ самый разгаръ Шуманизма, въ то время какъ Брамсъ, Фолькманъ и другіе адепты такъ называемой ново-романтической школы еще молоды, и совѣтуетъ Дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общества въ Москвѣ наполнять программы квартетныхъ собраній «по преимуществу» произведеніями Гайдна. Чтобы оцѣнить это «по преимуществу» необходимо сообразить что квартеты Гайдна очень многочисленны, такъ что если взять только послѣдній зрѣлый періодъ его, ихъ все-таки окажется больше, нежели во всемъ Бетховенѣ. Между тѣмъ стоитъ развернуть программы нашихъ квартетныхъ вечеровъ, все равно Русскаго-ли Музыкальнаго или всякаго другого общества, и посмотрѣть сколько въ нихъ нумеровъ Бетховена и сколько Гайдна, чтобы убѣдиться что изъ Бетховенскихъ одинъ и тотъ же квартетъ повторяется нѣсколько разъ, Гайдновскій же нумеръ по долгу дожидается единичнаго исполненія. Слѣдуетъ вспомнить, что за Гайдна Петръ Ильичъ заступился скорѣе по убѣжденію, чѣмъ по непосредственному влеченію; Гайдинъ, какъ мы видѣли, не былъ въ числѣ его любимцевъ. Относительно Моцарта я не имѣю ничего прибавить къ сказанному выше. Читатель безъ труда усмотритъ, что репертуаръ московскихъ театровъ и программы московскихъ концертовъ давали Чайковскому лишь ограниченное поле для выраженія своей мысли: указывать на живые примѣры Моцартовскаго творчества и здѣсь и тамъ рѣдко приходилось.

Молодой профессоръ консерваторіи, глубоко убѣжденный въ великомъ значеніи Гайдна и страстно любившій Моцарта, былъ

однимъ изъ первыхъ, указавшихъ на новый талантъ въ русскомъ музыкальномъ мірѣ. Настоящая книжка открывается статьей «по поводу «Сербской фантазіи» г. Римскаго-Корсакова». Подобно многимъ другимъ Чайковскій дебютировалъ отрицаніемъ или отраженіемъ, отнюдь чужому мнѣнію: охота писать пришла, когда онъ увидѣлъ чужую несправедливость. Что будущій авторъ «Псковитянки», «Снѣгурочки», «Млады» и столькихъ другихъ произведеній, изъ которыхъ большинство въ свое время было послѣднимъ словомъ прогресса, пришелся не ко двору Москвѣ шестидесятыхъ годовъ—въ этомъ я не вижу ничего возмутительнаго. Самый ограниченный музыкантъ, вооруженный школьнымъ знаніемъ и обиходнымъ классическимъ репертуаромъ, могъ видѣть недостатки начинающаго композитора; скрывавшіеся въ немъ богатые задатки было гораздо труднѣе усмотрѣть, для этого требовалась зоркость и тонкость недюжинныя. Признаться, я въ то время лишь на половину сочувствовалъ вмѣшательству Чайковскаго въ споръ между молодымъ и старымъ: нападки на «Сербскую фантазію» были немузыкальнаго, диллетантски—самоувѣреннаго свойства, но одно это обстоятельство еще не составляло положительной заслуги композитора и не внушало мнѣ никакого желанія пропагандировать школу, представителя или отдѣльное произведеніе. Относительно школы я сохранилъ позицію и теперь что же касается представителя, то я не угадалъ и долго послѣ не угадывалъ, что именно въ немъ заключался одинъ изъ главныхъ двигателей того знаменательнаго теченія, которое съ неудержимой силой относило и относитъ русскую музыку *въ лѣво*, въ сторону крайняго радикализма. Скажу прямо, что въ этомъ смыслѣ я г. Римскаго-Корсакова *просмотрѣлъ*, хотя я критикъ по спеціальности, Чайковскій же, бывшій «критикомъ на часъ» обнаружилъ именно ту недюжинную тонкость пониманія, о которой я сейчасъ говорилъ и которой, прибавлю, никто не былъ вправѣ отъ него требовать.

Зачѣмъ мнѣ было такъ много говорить о себѣ? Кому нужны всѣ эти партійные оттѣнки, въ концѣ концовъ неспособные не только поссорить двухъ пріятелей, но и нарушить общую солидарность ихъ вкусовъ и мнѣній? Le moi est haïssable. Вотъ что долженъ каждое утро повторять себѣ критикъ, боевое поло-

женіе котораго и безъ того слишкомъ поощряетъ его ограждать себя отъ нападокъ, недоразумѣній и непрошенныхъ совѣтовъ. Частое вмѣшательство моего *я*, видное въ настоящихъ моихъ замѣткахъ, лишь отчасти происходитъ отъ желанія избѣгнуть упрека въ превознесеніи писателя столь часто со мной несогласнаго. Я спокойно перенесъ бы этотъ упрекъ и не сталъ бы самъ напоминать объ этихъ несогласіяхъ и тѣмъ какъ-бы предупреждать обличенія, если-бы тутъ не было случая снова высказать одну изъ моихъ любимыхъ мыслей.

Каждый изъ насъ считаетъ и необходимо долженъ считать свои мнѣнія истиною. Но мнѣнія не дѣлятся на положительныя и отрицательныя, или на добрыя и злыя; мнѣній безчисленное множество. Не помня или не зная этого, большинство впадаетъ ежедневно въ опасное заблужденіе. Кто съ нами согласенъ, тотъ истинѣ другъ; кто иного мнѣнія, тотъ сторонникъ лжи и обмана. Въ критикѣ (музыкальной и иной) мы склонны преувеличивать цѣну «хорошаго направленія» или «вѣрнаго сужденія», разумѣя подъ этими и иными словечками согласіе съ нами. Мнѣ всегда казалось что я, сравнительно съ другими, мало люблю свое направленіе, что я въ тенденціи не вижу, какъ большинство, всего смысла критическаго бытія или всей красы журнальной дѣятельности. За то я страшно люблю геній, талантъ, знаніе, а также энергію, трудолюбіе и жажду идеала. Все это я, съ тѣхъ поръ какъ началъ болѣе или менѣе сознательно относиться къ вещамъ, встрѣчаю въ людяхъ со мною несогласныхъ, встрѣчаю нерѣдко въ людяхъ очень далекихъ отъ меня по образу мыслей, встрѣчаю и буду встрѣчать безъ всякаго удивленія именно потому, что мнѣнія не дѣлятся на добрыя и злыя, что мои собственныя не совпадаютъ съ добромъ, а потому и другія, даже очень далекія отъ моихъ, не составляютъ зла. Вотъ почему я не радуюсь приращенію консервативнаго лагеря, когда переходитъ къ намъ союзникъ непрочный, полуувѣренный, почти раскаивающійся въ своей «измѣнѣ», готовый, быть можетъ, завтра же возвратиться къ прежнимъ союзникамъ, не говоря уже о перебѣжчикѣ сомнительнаго знанія, ума и таланта.

Безчисленное множество мнѣній представляется мнѣ какъ частицы безконечнаго цѣлаго. Зачѣмъ такъ пламенно любить ча-

стицу, быть можетъ ничтожнѣйшую изъ ничтожныхъ? Утвердившись на своемъ и памятуя статьи своего (увы! иногда нами мѣняемаго) катехизиса, мы сдѣлали далеко не все, что требуется отъ критики, не распознали дарованія отъ бездарности, знанія отъ полузнанія и отъ невѣжества, любовь къ искусству отъ равнодушія, трудолюбія отъ лѣности, служенія идеалу отъ служенія модѣ, личному самолюбію или презрѣнному металлу. Въ Чайковскомъ, даже въ Чайковскомъ-писателѣ, даже если помнить всѣ его недостатки, было много того, что для меня цѣннѣе и выше солидарности съ какими-бы то ни было ученіями, толками, сектами или кличками. Я въ присутствіи его ощущаю *силу*, ощущаю ее и тогда, когда онъ пишетъ музыкальные фельетоны и обнаруживаетъ отсутствіе любви, спѣшность подготовки и неустойчивость или устарѣлость взгляда.

Ларошъ.

I.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ

и

ЗАМѢТКИ.

(1868—1876 г.).

I.

По поводу Сербской фантазіи г. Римскаго-Корсакова.

(Современная Лѣтопись № 8. 1868 г.).

Въ одномъ изъ концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества, а затѣмъ на концертѣ дирекціи театровъ въ пользу голодающихъ, 19-го февраля, была исполнена „Сербская фантазія" молодого русскаго композитора, обращающаго на себя въ настоящее время сочувственное вниманіе петербургской публики, — г. Римскаго-Корсакова.

Не будемъ сѣтовать на московскую публику за то, что она довольно равнодушно отнеслась къ этому прелестному произведенію, впервые заявляющаго себя нашему городу русскаго музыканта.

Во всемъ цивилизованномъ мірѣ нѣтъ такой публики, которая въ своихъ приговорахъ, выражающихся или громкимъ одобреніемъ, или краснорѣчивымъ молчаніемъ, была бы непогрѣшима. Если и существуютъ такіе города и такія страны, гдѣ, вслѣдствіе исторической подготовки и благодаря вліянію уже давно установившейся на твердыхъ эстетическихъ началахъ критики, можно до нѣкоторой степени уловить преобладающіе вкусы публики и, приложивъ къ ней извѣстный критеріумъ, требовать справедливой оцѣнки какихъ бы то ни было явленій въ мірѣ искусства, то къ числу такихъ городовъ никакимъ образомъ нельзя отнести Москву. Русское Музыкальное Общество, въ которомъ москвичи открыли музыкальную Америку, существуетъ и благотворно вліяетъ на пробуждающіеся музыкальные инстинкты нашего богато одареннаго народа еще весьма недавно; а голосъ серьезной критики впервые послышался лишь мѣсяца три тому назадъ на страницахъ „Русскаго Вѣстника", подъ перомъ г. Ларош[illegible].

Но если, кромѣ только что названнаго писателя, нѣтъ, или почти нѣтъ въ русской печати представителей раціональной, объективно-музыкальной критики, то въ достаточномъ количествѣ

имѣются, какъ въ Петербургѣ, такъ и у насъ, присяжные рецензенты, періодически сообщающіе публикѣ свои личныя впечатлѣнія. Отъ нихъ мы можемъ требовать только одного: чтобы своихъ, часто весьма смутныхъ, впечатлѣній они не переливали читателямъ въ формѣ убѣдительныхъ, не подверженныхъ никакимъ сомнѣніямъ приговоровъ. Читатель долженъ знать, что если рецензентъ заблуждается, то заблуждается честно; онъ могъ не понять, но онъ долженъ былъ хотѣть понять.

Такимъ рецензентомъ, который можетъ и не понимать, но всегда хочетъ понять, мы положительно признаемъ рецензента, помѣщающагося въ Москвѣ газеты „Антрактъ“. *) Музыкальные отчеты, появляющіеся на столбцахъ этой газеты, обличаютъ въ авторѣ ихъ человѣка, быть можетъ и не вполнѣ компетентнаго, но во всякомъ случаѣ честно и съ любовью относящагося къ своему дѣлу.

Тѣмъ грустнѣе было намъ прочесть отзывъ г. незнакомца о „Сербской фантазіи“, по нашему мнѣнію въ высшей степени даровитаго г. Римскаго-Корсакова. Вотъ что мы читаемъ на страницѣ 3-й, № 8 газеты „Антрактъ“: „Сербская фантазія г. Римскаго-Корсакова могла бы съ тѣмъ-же правомъ называться венгерскою, польскою, тарабарскою. — Но того она безцвѣтна, безлична, безжизненна!“

Намъ тяжело подумать, что эти горестныя, недоброжелательныя слова были единственными, сказанными въ московской печати, по поводу произведенія молодого, талантливаго музыканта, на котораго всѣми любящими наше искусство возлагается такъ много блестящихъ надеждъ. Спѣшимъ поправить ошибку г. Незнакомца **) и отъ лица всей музыкальной Москвы, произнести слово сочувствія автору „Сербской фантазіи“.

Г. Римскій-Корсаковъ появился на нашемъ музыкальномъ горизонтѣ года два тому назадъ съ симфоніей, исполненною въ Петербургѣ на одномъ изъ концертовъ безплатной музыкальной школы, подъ управленіемъ г. Балакирева, и вызвавшею всеобщее одобреніе публики и тамошнихъ музыкальныхъ рецензентовъ.

Эта симфонія, написанная въ формѣ обыкновенныхъ нѣмецкихъ симфоній, была первымъ опытомъ молодого, еще съ технической стороны неумѣлаго, дарованія. Первая и послѣдняя части, не блистали ни новизною мелодическаго изобрѣтенія, ни красотой полифонической разработки темъ, доведенной до

*) № 8 и 25 февраля 1873 г.

**) Незнакомца рецензента.

столь поразительнаго совершенства въ великой германской школѣ музыки, ни законченностью формы, ни блескомъ инструментовки, — были слабѣйшими частями этой первой попытки на поприщѣ симфоническом музыки. Но въ адажіо и скерцо сказался сильный талантъ. Въ особенности адажіо, построенное на народной пѣснѣ „Про татарски полонъ", оригинальностью ритма (въ 7 четвертей), простотой инструментовки, впрочемъ не изысканной, не бьющей на эффекты, новизною формы и болѣе всего свѣжестью чисто русскихъ поворотовъ гармоніи, изумило всѣхъ и сразу явило въ г. Римскомъ-Корсаковѣ замѣчательнаго симфоническаго таланта.

Послѣ своей симфоніи, г. Римскій-Корсаковъ написалъ нѣсколько романсовъ, увертюру на русскія народныя пѣсни, „Сербскую фантазію" и въ новѣйшее время симфоническую поэму на программу русской былины „Садко", происхожденію которой посвящена напечатанная въ послѣднемъ нумерѣ „Вѣстника Европы" статья извѣстнаго археолога и біографа М. П. Глинки, В. В. Стасова. Изъ всѣхъ поименованныхъ произведеній г. Римскаго-Корсакова, намъ, къ сожалѣнію, удалось слышать только „Сербскую фантазію", ту самую, по поводу которой пишется настоящая замѣтка.

Не знаемъ, насколько г. Римскій-Корсаковъ имѣлъ право назвать эту фантазію сербской. Если мотивы, на которыхъ она построена, дѣйствительно сербскіе, то весьма интересно знать, почему эти мелодіи носятъ на себѣ столь явные признаки вліянія музыки восточныхъ народностей на народное творчество Сербовъ. Но предоставимъ разрѣшеніе этого вопроса ориенталистамъ и славянистамъ, и взглянемъ на „Сербскую фантазію" съ чисто музыкальной стороны.

Она начинается съ построеннаго на пресѣтной и рѣзкомъ вступленія. Тема эта, полная какой-то восточной нѣги и весьма эффектная по своей хроматической угловатости, играется попеременно различными группами оркестра, каждый разъ съ новымъ освѣщеніемъ ея посредствомъ гармоніи и инструментовки: но принѣвъ мелодіи, въ противоположность ея началу, при безпрестанномъ повтореніи, съ какимъ-то болѣзненнымъ упорствомъ держится одной и той-же гармоніи. Трудно передать словами обаятельное впечатлѣніе, производимое этими гармоническими контрастами, этой нервной борьбой различныхъ музыкальныхъ факторовъ, разрѣшаемою наконецъ однимъ короткимъ, но отдушительнымъ аккордомъ цѣлаго оркестра. Послѣ довольно длинной отдохновительной паузы, появляется плясовая тема, сперва въ однихъ струнныхъ инструментахъ, а потомъ сопровождаемая отрывистыми ударами трубъ и тромбоновъ.

Предѣлы небольшой газетной статейки не дозволяютъ намъ прослѣдить тактъ за тактомъ всю прелестную пiесу г. Римскаго-Корсакова. Скажемъ только, что обѣ темы, безпрестанно смѣняя другъ друга, наконецъ какъ бы сливаются вмѣстѣ и, послѣ самыхъ разнообразныхъ модуляціонныхъ поворотовъ, съ стремительной торжественностью возвращаются въ главный тонъ.

Можно смѣло сказать, что во всѣхъ отношеніяхъ нашъ молодой композиторъ, въ теченіе двухъ лѣтъ, протекшихъ между появленіемъ его симфоніи и исполненіемъ въ Москвѣ „Сербской фантазіи", значительно подвинулся впередъ. Но мы не хотимъ утверждать, чтобы на пути своемъ г. Римскій-Корсаковъ шелъ уже твердой поступью вполнѣ созрѣвшаго таланта. Стиль его еще не опредѣлился; вліяніе Глинки, Даргомыжскаго и подражательность пріемамъ г. Балакирева сказываются на каждомъ шагу.

Вспомнимъ, что г. Римскій-Корсаковъ еще юноша, что предъ нимъ цѣлая будущность, и нѣтъ сомнѣнія, что этому замѣчательно даровитому человѣку суждено сдѣлаться однимъ изъ лучшихъ украшеній нашего искусства.

II.

Голосъ изъ Московскаго мѵзыкальнаго міра.

(Современная лѣтопись № 16, 1871 г.).

Случалось прежде, что молодой человѣкъ, полный любви къ правдѣ и энергіи, съ самыми розовыми надеждами вступалъ на поприще, которое считалъ наиболѣе подходящимъ къ своимъ способностямъ. Дарованія его признавались, достоинства его оцѣнивались; онъ начиналъ уже, какъ говорится, дѣлать карьеру, но вдругъ капризъ начальника разомъ разрушалъ терпѣливо и честно завоеванное положеніе, и оскорбленная жертва начальническаго произвола, погибала въ пучинѣ праздности, въ кабакѣ, въ больницѣ.

Нѣчто подобное тому случилось на дняхъ въ столичномъ городѣ С.-Петербургѣ и на какомъ же поприщѣ? На мирномъ поприщѣ искусства, гдѣ, казалось бы, бо̀льшая или меньшая степень успѣха должна единственно зависѣть отъ бо̀льшей или меньшей степени таланта.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ явился въ Петербургѣ искать соотвѣтствующаго своему таланту положенія въ музыкальномъ мірѣ, М. А. Балакиревъ. Этотъ артистъ очень скоро пріобрѣлъ себѣ почетную извѣстность, какъ піанистъ и композиторъ. Полный самой чистой и безкорыстной любви къ родному искусству, М. А. Балакиревъ заявилъ себя въ высшей степени энергическимъ дѣятелемъ на поприщѣ собственно-русской музыки. Указывая на Глинку, какъ на великій образецъ чисто-русскаго художника, М. А. Балакиревъ проводилъ своею артистической дѣятельностью ту мысль, что русскій народъ, богато одаренный къ музыкѣ, долженъ внести свою лепту въ общую сокровищницу искусства. Мы не станемъ распространяться о томъ, что сдѣлалъ этотъ превосходный музыкантъ, для русскаго искусства: заслуги его всѣми любящими музыку давно оцѣнены по достоинству; но

не излишне будетъ указать на нѣкоторыя изъ нихъ, дабы петербургская публика могла понять, чего она лишается, утративъ столь замѣчательнаго артиста, какъ незамѣнимо полезнаго члена Русскаго Музыкальнаго Общества.

Не касаясь того значенія, которое Балакиревъ имѣетъ какъ прекрасный композиторъ, упомянемъ лишь о слѣдующихъ фактахъ.

М. А. Балакиревъ собралъ и издалъ превосходный сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, открывъ намъ въ этихъ пѣсняхъ богатѣйшій матеріалъ для будущей русской музыки.

Онъ познакомилъ публику съ великими произведеніями недавно умершаго Гектора Берліоза.

Онъ развилъ и образовалъ нѣсколько весьма талантливыхъ русскихъ музыкантовъ, изъ коихъ, какъ самый крупный талантъ, назовемъ Н. А. Римскаго-Корсакова.

Онъ, наконецъ, далъ возможность иностранцамъ убѣдиться въ томъ, что существуютъ русская музыка и русскіе композиторы, поставивъ въ одномъ изъ музыкальнѣйшихъ городовъ западной Европы, въ Прагѣ, безсмертную оперу Глинки „Русланъ и Людмила“.

Отдавая справедливость столь блестящимъ дарованіямъ и столь полезнымъ заслугамъ, просвѣщенная дирекція Петербургскаго Музыкальнаго Общества, два года тому назадъ, пригласила г. Балакирева въ капельмейстеры ежегодныхъ десяти концертовъ Общества. Выборъ дирекціи оправдался полнѣйшимъ успѣхомъ.

Замѣчательно интересно составленныя программы этихъ концертовъ, програмы, гдѣ удѣлялось мѣстечко и для русскихъ сочиненій, отличное оркестровое исполненіе и хорошо обученный хоръ, привлекали въ собранія Музыкальнаго Общества многочисленную публику, восторженно заявлявшую свою симпатію къ неутомимо дѣятельному русскому капельмейстеру. Не далѣе какъ въ послѣднемъ концертѣ (29-го апрѣля) г. Балакиревъ, какъ [illegible], былъ предметомъ безконечныхъ, шумныхъ овацій со стороны и публики, и музыкантовъ.

Но каково было удивленіе этой самой публики, когда она вскорѣ узнала, что вышеупомянутая просвѣщенная дирекція, почему-то, находитъ дѣятельность г. Балакирева совершенно безполезною, даже вредною, и что въ капельмейстеры приглашенъ нѣкто еще незнаменитый, широко [illegible] нашими просвѣтителями способностями [illegible] чудакъ¹).

---

¹) На мѣсто М. А. Балакирева дирижерами Петербургскаго отдѣленія Русскаго Музыкальнаго Общества были приглашены Э. Ф. Направникъ и извѣстный композиторъ Фердинандъ Гиллеръ.

Не знаемъ, какъ отвѣтитъ петербургская публика на [illegible] безцеремонное съ нею обхожденіе, но было бы очень грустно, если бы изгнаніе изъ высшаго музыкальнаго учрежденія человѣка, составлявшаго его украшеніе, не вызвало протеста со стороны русскихъ музыкантовъ. Беремъ на себя смѣлость утверждать, что нашъ скромный голосъ есть въ настоящемъ случаѣ выразитель общаго всѣмъ русскимъ музыкантамъ весьма тяжелаго чувства, и скажемъ въ заключеніе, что М. А. Балакиревъ вовсе не находится въ положеніи тѣхъ оскорбленныхъ и обиженныхъ, о которыхъ мы говорили въ началѣ нашей статейки. Чѣмъ менѣе этотъ артистъ найдетъ поощренія въ тѣхъ сферахъ, откуда обрушился на него декретъ объ остракизмѣ, тѣмъ съ бо́льшимъ сочувствіемъ отнесется къ нему публика, а эта десятка стоитъ того, чтобы справляться съ ея мнѣніемъ, ибо въ борьбѣ съ враждебными облюбленному художнику силами она останется побѣдительницей.

Г. Балакиревъ можетъ теперь сказать то, что изрекъ отецъ русской словесности, когда получилъ извѣстіе объ изгнаніи его изъ Академіи Наукъ.

„Академію можно отставить отъ Ломоносова, сказалъ геніальный труженикъ, но Ломоносова отъ Академіи отставить нельзя".

III.

Первый концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Г-жа Лаура Кареръ. 8-я симфонія Бетховена. Итальянская опера. Г-жа Патти.

(Современная лѣтопись № 43. 1871 г.).

Въ Москвѣ несомнѣнно любятъ музыку, но всякій на свой ладъ. Одни исключительно пробавляются итальянскою оперой, другіе—цыганскимъ гиканьемъ; и хотя есть люди, принадлежащіе къ образованнымъ классамъ и едва знающіе, что жили на свѣтѣ Моцартъ, Бетховенъ, Глинка, но рядомъ съ ними вы наткнетесь на кружки людей, музыкальное развитіе которыхъ стоитъ на высшей точкѣ критическаго отношенія къ искусству.

Но отдѣльные кружки еще не составляютъ п у б л и к и, то-есть такой компактной массы, голосу которой подчинялся бы прогрессивный ходъ національнаго искусства. Да, у насъ еще нѣтъ публики, создающей общественное мнѣніе всѣми уважаемое, а есть разнохарактерная т о л п а, наводняющая якобы русскіе концерты г. Славянскаго и въ то же время не хотящая знать, вѣроятно не русскихъ произведеній Глинки, Даргомыжскаго, Сѣрова, толпа не съумѣвшая отстоять свою народную оперу *).

Впрочемъ эта толпа ни мало не виновна въ своемъ невѣдѣніи; чтобы просвѣтиться, она нуждается въ разумномъ руководствѣ. Дѣло это трудное, требующее усилій и стойкости, но за то благодарное дѣло. Ему то и посвятило всю свою дѣятельность существующее въ Москвѣ Русское Музыкальное Общество, основанное 12 лѣтъ тому назадъ среди въ высшей степени неблагопріятной среды, но теперь крѣпкое, сильное, полное

*) Въ началѣ семидесятыхъ годовъ Большой театръ въ Москвѣ былъ отданъ итальянскому импрессарію г. Мерелли, дававшему въ немъ оперныя представленія по пяти и по шести разъ въ недѣлю. Русскіе же оперные спектакли давались лишь изрѣдка, напр. „Жизнь за Царя“ въ высокоторжественные дни.

будущности. Въ дѣлѣ музыкальнаго развитія массы заслуги Общества неоцѣнимы; въ теченіи его дѣсятилѣтняго существованія оно распространило столько свѣта въ нашемъ темномъ музыкальномъ царствѣ, дѣло искусства въ Россіи, благодаря энергическимъ усиліямъ лицъ, стоящихъ во главѣ Общества, шагнуло такъ далеко, что я не могъ, въ качествѣ московскаго музыкальнаго хроникера, начать мою лѣтопись иначе, какъ привѣтствіемъ этому чисто народному дѣлу.

Сезонные концерты Русскаго Музыкальнаго Общества начались 5-го ноября, въ минувшую пятницу. Какъ всегда, программа была составлена весьма интересно.

Концертъ начался съ превосходной интродукціи Вагнера къ „Лоэнгрину“. Это, быть можетъ, самое удачное, самое вдохновенное сочиненіе знаменитаго нѣмецкаго композитора. Оно изображаетъ то царство свѣта, правды и красоты, изъ котораго низошелъ рыцарь Лоэнгринъ на спасеніе прекрасной, оклеветанной Эльзы. Вагнеръ впервые употребилъ здѣсь тотъ блестящій оркестровый эффектъ, которымъ послѣ того пользуются всѣ современные композиторы какъ только требуется изобразить въ музыкѣ что-либо въ высокой степени поэтическое. Даже самъ прославленный маэстро Верди не побрезгалъ позаимствоваться у Вагнера, чтобы выразить послѣднія томленія умирающей Травіаты. Эффектъ этотъ состоитъ въ употребленіи струнныхъ инструментовъ въ высочайшемъ регистрѣ. Замѣчательно поразительное мастерство, съ которымъ Вагнеръ мало-по-малу усиливаетъ нѣжную, свѣтлую тему рисующую Грааль, доходитъ до оглушительнаго фортиссимо, и затѣмъ возвращается постепенно къ первоначальному изложенію темы, которая наконецъ замираетъ въ крайнихъ высотахъ струннаго оркестра. Публика невольно поддается въ высшей степени поэтическому настроенію этой вещи и, обыкновенно, восторженными рукоплесканіями прерываетъ гробовую тишину залы, въ которой какъ будто еще носятся эфирные образы, рисуемые Вагнеромъ.

За этой интродукціей слѣдовалъ блестящій фортепіанный концертъ Листа, уже знакомый публикѣ по исполненію гг. Рубинштейна, Клиндворта, Іозефи, сыгранный на сей разъ впервые появляющейся въ Москвѣ молодою піанисткой, г-жею Лаурой Кареръ. Кареръ еще очень молода, но уже пользуется значительною извѣстностью. Вотъ что писалъ о ней полтора года тому назадъ одинъ авторитетный рецензентъ города Лейпцига. „Игра этой четырнадцати-лѣтней дѣвочки отличается не только удивительной виртуозностью и выразительнымъ тономъ, но также мастерской осмысленностью художественнаго исполненія.

Патетическое настроеніе сонаты Бетховена, элегическій характеръ ноктюрна Шопена были переданы ею съ одинаковой зрѣлостью пониманія, возможною только въ виртуозѣ первостепенномъ. И все это она исполняетъ наизусть! Мы надѣемся, что эта подающая большія надежды піанистка, пройдя высшую школу виртуозности у Листа, къ которому она отправляется, скоро станетъ на ряду съ замѣчательнѣйшими виртуозами нашего времени". Г-жа Кареръ уже значительно оправдала возлагавшіяся на нее надежды. Игра ея дѣйствительно отличается блескомъ и галантливостью, хотя къ ней и нельзя еще приложить строгій критерій художественной виртуозности. Всестороннее развитіе ея таланта принадлежитъ будущему; замѣтимъ притомъ, что концертъ Листа извѣстенъ публикѣ Музыкальнаго Общества по исполненію такого первокласнаго артиста, какъ г. Рубинштейнъ, и что это обстоятельство было неблагопріятнымъ условіемъ для перваго дебюта г-жи Кареръ. Во всякомъ случаѣ она съ честью выдержала это первое испытаніе и весьма радушно встрѣчена слушателями. Отъ души желаю успѣха и поощренія молодой піанисткѣ, представляющей весьма пріятное явленіе на музыкальномъ горизонтѣ Москвы.

Г. Лаубъ исполнилъ въ этомъ концертѣ весьма интересную фантазію Раффа—„Фея любви". Раффъ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ современныхъ композиторовъ германской школы. Творчество его не отличается яркою оригинальностью: онъ не удивитъ слушателя могучею силой фантазіи, но за то способенъ плѣнить чуткаго знатока совершенствомъ технической разработки, законченностью формы. Очень замѣчательно въ Раффѣ, что онъ съумѣлъ уберечь себя отъ соблазнительнаго вліянія Мендельсона, односторонне—сентиментальная музыка котораго породила столь великое множество слабыхъ подражателей, до безконечности повторявшихъ нѣкоторые его стереотипные пріемы, уже давно обратившіеся въ общія мѣста довольно пошлаго свойства. Ближе всего Раффъ примыкаетъ къ школѣ Бетховена, у котораго онъ заимствовалъ благородную простоту темъ, логичность тематическаго развитія мыслей, и въ особенности художественную умѣренность въ выборѣ оркестровыхъ эффектовъ. Нужно много характера и артистическаго самообладанія чтобы удержаться отъ трескучихъ, не легко добываемыхъ эффектовъ, разсѣянныхъ современнымъ сочинительствомъ. Въ названной пьесѣ всѣхъ особенно прелестна вторая тема, полная простаго томленія, нѣжная, ласкающая. Исполненіе г. Лауба вполнѣ достойно похвалы. Москва должна гордиться, что обладаетъ этимъ отличнымъ піанистомъ.

Концертъ заключился восьмою симфоніей Бетховена. Я не расположенъ провозглашать принципъ Бетховенской непогрѣшимости, и нисколько не отрицая великаго историческаго значенія Бетховена, считаю однакоже противнымъ правдѣ безусловное и равномѣрное удивленіе каждому его творенію. Но неоспоримо то, что въ нѣкоторыхъ своихъ симфоническихъ сочиненіяхъ Бетховенъ достигъ такой высоты, на которой у него нѣтъ или почти нѣтъ соперниковъ. Исполненная въ пятницу симфонія принадлежитъ именно къ числу нѣкоторыхъ его недосягаемо великихъ произведеній. Читатель не посѣтуетъ, если я не стану подробно анализировать эту превосходную вещь, ибо чрезвычайно трудно подыскивать тьму хвалебныхъ эпитетовъ, на которые она невольно вызываетъ. Ограничусь краткою характеристикой. Отъ всѣхъ другихъ симфоній Бетховена эта отличается выдержаннымъ до послѣдней ноты радостнымъ, праздничнымъ настроеніемъ. Бетховенъ, обладавшій въ такой сильной степени способностью трагически настраивать слушателя на этотъ разъ вливаетъ въ душу его цѣлые потоки радостно счастливаго чувства. Въ особенности послѣдняя часть, полная юмористическихъ контрастовъ, неожиданныхъ переходовъ и одному Бетховену свойственныхъ взмаховъ чарующей фантазіи, останется навсегда неподражаемо прекраснымъ образцомъ симфонической музыки. Симфонія эта, подъ огненнымъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна, была исполнена прекрасно.

По обязанности добросовѣстнаго хроникера, мнѣ бы слѣдовало распространиться объ итальянской оперѣ, такъ сильно интересующей Москву, но я отлагаю эту обязанность до другого раза.

Я готовъ согласиться, что уважающей себя столицѣ неприлично обходиться безъ итальянской оперы. Но, въ качествѣ русскаго музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновеніе забыть, въ какое униженіе поставлено въ Москвѣ наше родное искусство, не находящее для пріюта себѣ ни мѣста, ни времени? Могу-ли я забыть о жалкомъ прозябаніи нашей русской оперы въ то время, когда мы имѣемъ въ нашемъ репертуарѣ нѣсколько такихъ оперъ, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, какъ драгоцѣннѣйшимъ сокровищемъ? Мнѣ скажутъ на это, что когда въ Москвѣ имѣется Патти, то смѣшно и думать о русской оперѣ. Но въ отвѣтъ на это возраженіе мнѣ стоитъ только указать на Вѣну, Берлинъ, Парижъ, Брюссель- Мюнхенъ, Дрезденъ, Прагу. Что касается самой г-жи Патти, то я нисколько не удивляюсь восторгамъ ею вызываемымъ и смѣюсь надъ пуристами, только

оттого отзывающимися о ней съ лицемѣрнымъ равнодушіемъ, что удовольствіе слышать ее дорого стоитъ. Г-жа Патти—восхитительный феноменъ; феномены стоятъ дорого и по весьма простой причинѣ—они рѣдки. Кто слышалъ г-жу Патти, какъ я, въ субботу, 6-го ноября, въ „Севильскомъ цирюльникѣ“, тотъ не пожалѣетъ, что это наслажденіе обошлось дорого. Пѣніе ея въ этой оперѣ показалось мнѣ изумительнымъ. Въ чарующей красотѣ ея голоса, въ соловьиной чистотѣ ея трелей, въ баснословной легкости ея колоратуры есть что то нечеловѣческое. Да, именно нечеловѣческое...

IV.

Итальянская опера.—Ея составъ.—«Зора» Россини.

(Современная лѣтопись № 44, 1871 г.)

Хотя весь интересъ текущаго сезона итальянской оперы сосредоточенъ на г-жѣ Патти, и всѣ остальныя свѣтила труппы г. Мерелли до такой степени померкли предъ лучами этой яркой звѣзды, что ихъ никто и не замѣчаетъ, я считаю однако не излишнимъ, по мѣрѣ силъ, воздать suum cuique, дабы разъяснить, какъ идетъ вообще предпріятіе г. Мерелли, и можетъ-ли публика остаться настолько имъ довольною, насколько онъ довольствуетъ ее. Публика наша дуется иногда на г-на Мерелли, но это съ ея стороны не болѣе какъ невинное кокетничанье; покричатъ, посвистятъ, побранятъ—тѣмъ и дѣло кончится, а въ душѣ любятъ и цѣнятъ въ немъ виновника столь утонченнаго во всѣхъ отношеніяхъ наслажденія, какъ итальянская опера. И дѣйствительно, что можетъ быть отраднѣе для праздная диллетанта, какъ роскошная зала Большого Театра, унизанная изящными дамами, испещренная господами въ бѣлыхъ галстукахъ, упитанная великосвѣтскимъ ароматомъ, да въ придачу ко всему этому оглашаемая звуками Патти. Москва, такъ давно и тщетно ждавшая ее, должна быть неизреченно благодарна г. Мерелли за то, что приглашеніемъ этой неподражаемой пѣвицы онъ оказалъ намъ столь лестное вниманіе. Не обольстительна-ли, въ самомъ дѣлѣ, для народнаго самолюбія мысль, что въ то время, когда столько столицъ, съ завистью обращая взоръ къ сѣверному варвару, должны довольствоваться своею, хотя и отличною, но доморощенною оперой,—мы обладаетъ итальянцами съ Патти во главѣ! И можно-ли, восхищаясь послѣднею, сѣтовать послѣ того на г. Мерелли за то, что остальные члены труппы составляютъ не болѣе какъ темный фонъ картины, среди которой выдѣляется эта граціозная фигура? Правда, въ скоромъ времени кромѣ Патти

ничего и не останется, ибо г-жа Патти умчится въ Петербургъ, но вглядимся пристальнѣе и постараемся распознать пѣвцовъ въ труппѣ г. Мер[illegible] и другихъ сколько нибудь замѣчательныхъ артистовъ.

Прежде всего упомяну о г-жѣ Бенза, которая, между прочимъ, исполнила двѣ капитальныя роли—Алисы въ „Робертѣ" и Валентины въ „Гугенотахъ". Г-жа Бенза безспорно весьма талантливая пѣвица и, не попадись она прямо подъ тѣнь все затмѣвающей Патти, публика отнеслась бы къ ней съ большимъ сочувствіемъ. Голосъ г-жи Бенза еще молодъ, силенъ и не лишенъ патетической страстности звука; къ сожалѣнію органъ ея проявляетъ свои прекрасныя качества лишь въ такихъ мѣстахъ, гдѣ требуется страстность, сила, драматическое напряженіе. Тамъ же гдѣ, по ходу пьесы, нужно пѣть просто, тихо, безъ усилія, голосъ г-жи Бенза дѣлается непріятно сдавленнымъ, слабымъ, лишеннымъ всякой прелести.

Г-жа Бенза болѣе чѣмъ хорошая актриса, въ „Гугенотахъ" были моменты, когда она глубоко потрясла публику... Другая примадонна г-жа Синико, еще болѣе пострадала отъ сосѣдства съ Патти, чѣмъ г-жа Бенза, такъ какъ характеръ ролей ею исполняемыхъ не выходитъ изъ репертуара прославленной пѣвицы; но и эта артистка не лишена достоинствъ. Она поетъ чисто, фразируетъ осмысленно и обладаетъ прекрасной колоратурой; впрочемъ самый голосъ невысокаго качества и въ верхнихъ регистрахъ не симпатиченъ по тембру. Что касается контральто г-жи Эльвиры Анжели *), то она возбуждаетъ во мнѣ глубокое сожалѣніе. Обладая превосходнѣйшими голосовыми средствами и необыкновенно изящной наружностью, эта юная пѣвица могла бы сдѣлаться блестящимъ украшеніемъ любой оперной группы и гордостью своей страны, еслибъ она посвятила свои лучшіе годы прилежному изученію вокально-сценическаго искусства, стараясь въ особенности воспитать себя въ родныхъ звукахъ отечественной музыки. Но вмѣсто того г-жа Анжели, нисколько не выработавъ богатаго голосового матеріала, предпочла броситься въ омутъ итальянскаго опернаго репертуара, гдѣ что ни недѣля, то новая роль, что ни день, то репетиція и спектакль. Страшно подумать, какъ губительно можетъ подѣйствовать на нашу симпатичную соотечественницу та поспѣшная небрежность въ сценической постановкѣ оперъ, которая не даетъ ей возможности осмысленно поработать надъ каждою по-

*) Кн[illegible] Э[illegible], впослѣдствіи пѣвшая въ московской русской оперѣ и въ парижской Opera comique подъ псевдонимомъ Энгалли.

ною ролью подъ разумнымъ руководствомъ опытнаго [illegible] заключитъ всю ея артистическую карьеру характеромъ [illegible] бланности, дѣтской неумѣлости и ученическаго самодовольства.

Переходя къ мужскому персоналу, я долженъ предварительно сказать, что онъ вообще подгулялъ. Правда, г. Б[illegible] хотя пѣвецъ уже старѣющій, но еще прекрасный, особенно въ роляхъ французскаго репертуара, съ которыми онъ свыкся по долголѣтнему служенію въ превосходной парижской оперѣ. Правда, неизмѣнно вѣрный Москвѣ г. Босси пѣвецъ полезный и обладающій несомнѣннымъ комическимъ талантомъ (роль Бартоло въ „Севильскомъ Цирюльникѣ“), но за то гг. теноръ и баритонъ представляютъ собою дѣйствительно темныя пятна на вышеупомянутомъ фонѣ. Г. Корси по крайней мѣрѣ не лишенъ красиваго и молодого еще голоса; за то у гг. Періотти и Моріами нѣтъ и этого, впрочемъ, не маловажнаго достоинства. Всѣ эти три синьора играютъ со смѣлостью достойною лучшихъ цѣлей и храбро переносятъ враждебное къ нимъ настроеніе публики.

Говорить ли о томъ варварскомъ отсутствіи художественнаго ансамбля въ исполненіи, которымъ отличаются представленія нашей итальянской оперы; о слабости и утомленности жалкаго хора, о недостаточности оркестра въ виду огромныхъ размѣровъ залы, о его вяломъ безжизненномъ управленіи, объ оскорбительной для чуткаго уха невнимательности, съ которою оперы разучиваются? Но, во первыхъ, обо всемъ этомъ не разъ писалъ въ прошлые годы прежній музыкальный рецензентъ „Московскихъ Вѣдомостей“, г. Ларошъ, а во вторыхъ, я считаю итальянскую оперу со всѣми ея атрибутами дѣломъ, не имѣющимъ ничего общаго съ высшими цѣлями искусства, дѣломъ въ высшей степени антимузыкальнымъ. Въ итальянской оперѣ не пѣвцы существуютъ для исполненія художественныхъ музыкальныхъ произведеній, но музыка исправляетъ чисто служебныя обязанности и какъ бы для того только сочинена, чтобъ было что пѣть тому или другому артисту. При такомъ обратномъ отношеніи цѣли къ средствамъ, можно ли прилагать къ выбору и исполненію оперъ серьезную критическую оцѣнку? Изъ болѣе или менѣе утѣшительныхъ явленій укажу на исполненную въ минувшую субботу оперу „Зора“, Россини. Опера эта, пренебрегающая стереотипно пошлыми эпизодами, свойственными итальянскому лебедю, заключаетъ однако же нѣсколько номеровъ, замѣчательно красивыхъ по музыкѣ. Опера прошла относительно гладко.

V.

Второй концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Русскій концертъ г. Славянскаго.

(Современная Лѣтопись № 46, 1896 г.).

Можно съ увѣренностью сказать, что музыка второй половины текущаго столѣтія составитъ въ будущей исторіи искусства періодъ, который грядущія поколѣнія назовутъ Шумановскимъ. Музыка Шумана, органически примыкающая къ творчеству Бетховена и въ тоже время рѣзко отъ него отдѣляющаяся, открываетъ намъ цѣлый міръ новыхъ музыкальныхъ формъ, затрогиваетъ струны, которыхъ еще не коснулись его великіе предшественники. Въ ней мы находимъ отголосокъ тѣхъ таинственно глубокихъ процессовъ нашей духовной жизни, тѣхъ сомнѣній, отчаяній и порывовъ къ идеалу, которые обуреваютъ сердце современнаго человѣка. Исторія еще не настала для Шумана: лишь въ далекомъ будущемъ сдѣлается возможною объективно критическая оцѣнка его творческой дѣятельности; но неоспоримо то, что этотъ композиторъ есть наиболѣе яркій представитель современнаго намъ музыкальнаго искусства. Вотъ отчего не проходитъ ни одного хорошаго концерта, въ программу котораго не было бы включено хоть одно изъ многочисленныхъ твореній Шумана, у котораго сила творческаго дара была пропорціональна его колоссальной производительности.

Во второмъ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества мы слышали Шумановскую четвертую симфонію (D-moll) и небольшую фортепіанную пьесу „Des Abends“, которая, несмотря на скромные свои размѣры, полна неподражаемой прелести и полетомъ геніальнаго мастерства. Я даже готовъ отдать преимущество этой безконечно поэтической вещицѣ предъ большимъ, но симфоническимъ произведеніемъ вышеупомянутаго минувшую пятницу. Четвертая симфонія Шу-

на, послѣдняя по счету, есть въ тоже время послѣдняя и по достоинству. Въ ней нѣтъ той захватывающей силы, того потрясающаго паѳоса, которое мы замѣчаемъ въ двухъ предыдущихъ симфоніяхъ; въ ней сумма музыкальныхъ красотъ не выкупаетъ того, къ сожалѣнію, крупнаго недостатка, которымъ запечатлѣно все творчество Шумана, композитора симфоническаго по преимуществу. Недостатокъ этотъ, въ живописи называемый безколоритностью, есть безцвѣтность, вялость, скажу даже, грубость инструментовки. Не вдаваясь въ техническія подробности, я объясню читателямъ только то, что искусство оркестровки (т. е. распредѣленія композиціи на инструменты) состоитъ въ умѣніи чередовать между собою различныя группы инструментовъ; въ умѣстномъ ихъ сочетаніи одной съ другою; въ экономіи эффектовъ силы, въ разумномъ примѣненіи краски къ фигурѣ, то-есть тембра къ музыкальной мысли. Этого то умѣнія почему то и недоставало Шуману: оркестръ его безостановочно работаетъ, всѣ инструменты участвуютъ въ изложеніи и развитіи мыслей, не отдѣляясь другъ отъ друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастовъ и изсякаемы въ оркестрѣ) и сливаясь большею частію въ непрерывный гулъ, иногда искажающій лучшія мѣста сочиненія. Какъ инструментаторъ, Шуманъ стоитъ не только ниже такихъ мастеровъ этого дѣла, какъ Берліозъ, Мендельсонъ, Мейербергъ и Вагнеръ, но онъ не идетъ въ сравненіе со многими второстепенными авторами, у него же черпающими свои лучшія вдохновенія.

Въ примѣръ приведу Р. Фолькмана, увертюра котораго въ „Ричарду III“ Шекспира была съиграна въ началѣ разбираемаго мною концерта. Это сочиненіе, впрочемъ, и по музыкѣ прекрасно; Фолькманъ вышелъ побѣдителемъ изъ трудной задачи обрисовать звуками мрачную, систематически-кровожадную личность англійскаго тирана въ противоположность съ прекрасными женскими образами его жены и матери. Но въ особенности поразила меня мастерская инструментовка, въ высшей степени способствующая хорошему впечатлѣнію, производимому сочиненіемъ Фолькмана, композитора, впрочемъ, второстепеннаго и всецѣло примыкающаго къ группѣ непосредственныхъ подражателей Шумана.

Отрывки изъ ораторіи „Столпотвореніе Вавилонское“ А. Рубинштейна (одно изъ послѣднихъ его сочиненій, имѣвшее въ прошломъ году большой успѣхъ въ Вѣнѣ) были прекрасно исполнены хоромъ Русскаго Музыкальнаго Общества и очень понравились публикѣ. Особенно хорошъ хоръ Семитовъ, весь проникнутый меланхолически-нѣжнымъ настроеніемъ, свойственнымъ ме-

БИБЛІОТЕКА

людямъ этого племени. Трогательная, почти жалобная мелодія этого хора, удивительно вѣрно рисующая тоску пришельца по своей далекой и прекрасной родинѣ, глубоко западаетъ въ душу слушателя.

Къ сожалѣнію, въ программѣ концерта не былъ напечатанъ текстъ къ хорамъ г. Рубинштейна, что, однако же, всегда слѣдить къ вящему уразумѣнію программной вокальной музыки; этотъ маленькій недостатокъ вниманія къ публикѣ тѣмъ болѣе страненъ, что, насколько мнѣ удалось развѣдывать, текстъ въ литературномъ отношеніи прекрасенъ.

Въ качествѣ солистки явилась въ этотъ концертъ молодая петербургская піанистка, г-жа Есипова, имѣвшая блестящій и вполнѣ заслуженный успѣхъ. Виртуозность г-жи Есиповой отличается сочетаніемъ двухъ крупныхъ достоинствъ: безупречной чистоты исполненія со зрѣлостью художественной передачи (interprétation) исполняемаго. Въ смыслѣ величайшей похвалы я, не обинуясь, позволю себѣ поставить нашу петербургскую гостью на ряду съ нашими превосходными московскими піанистками г-жами Зографъ и Мурошевой.

Что касается до выбора г-жею Есиповою перваго концерта Шопена, томительно длиннаго, безотрадительнаго, преисполненнаго рутины, то я не могу его одобрить. Конечно, онъ далъ артисткѣ возможность выказать публикѣ съ блестящей стороны высокое совершенство ея техники, но въ этомъ случаѣ цѣль не оправдываетъ средства. За то при второмъ выходѣ г-жа Есипова исполнила, кромѣ упомянутой уже пьесы Шумана, красивыя варіаціи Мендельсона и блестящій вальсъ Раффа.

Изъ другихъ выдающихся въ музыкальной жизни Москвы фактовъ, укажу на появленіе въ итальянской оперѣ двухъ любимыхъ публикою артистовъ, г. Марини и г-жи Вольпини, имѣвшихъ большой успѣхъ въ оперѣ „Пуритане" и на концертѣ г. Славянскаго, гдѣ, впрочемъ, мнѣ не удалось быть. Интересна и поучительна судьба этого артиста. Появившись года четыре тому назадъ передъ пустыми залами Москвы и Петербурга въ костюмѣ славянскаго брата съ польской венгеркой и высокими ботфортами, г. Славянскій, послѣ кратковременнаго пребыванія среди насъ, уѣзжаетъ къ заатлантическимъ друзьямъ, изъ среды которыхъ возвращается въ отечество увѣнчанный неувядаемыми лаврами.

Здѣсь начинается для русскаго пѣвца цѣлый рядъ тріумфовъ: его русскіе концерты съ американскимъ вальсомъ и пѣсенками Manifesto'ами порождаютъ цѣлыя тьмы восторженныхъ поклонниковъ: одна газета выпускаетъ рядъ передовыхъ статей

о національномъ значеніи концертовъ г. Славянскаго, которы[illegible] провозглашаютъ чуть-ли не благовѣстителемъ новой эры въ русской искусствѣ. Ободренный г. Славянскій перенесъ свою [illegible] дѣятельности изъ залы въ Манежъ, куда въ теченіе всей [illegible] недѣли сзываетъ все населеніе Москвы на русскія [illegible] съ успѣхомъ, которому можетъ позавидовать самъ г. Мо[illegible]. Въ самомъ дѣлѣ, послѣдній ничего не можетъ сдѣлать безъ цѣлаго полчища хорошихъ и дорогихъ пѣвцовъ, тогда какъ г. Славянскій совмѣщаетъ въ себѣ и импресаріо и весь свой артистическій персоналъ; для успѣха своего предпріятія г. Мо[illegible] долженъ пригласить, напримѣръ, Патти, получающую чуть [illegible] червонецъ за каждую потку; г-ну Славянскому достаточно [illegible] г-на Славянскаго,—а между тѣмъ любовью и поощре[illegible] публики оба антрепренера пользуются равно. Но мало того: въ вѣнкѣ г. Славянскаго не доставало цвѣтка композиторской славы: и что-же? изъ афишъ послѣдняго концерта я усматриваю, что нашъ пѣвецъ готовъ уже вступить и на это скользкое, и неблагодарное поприще. Дѣло въ томъ, что Славянскій собирается издать сборникъ русскихъ пѣсенъ имъ переложенныхъ, то есть принялся за такое дѣло, на которое едва достало такого перворазряднаго таланта, такого всесторонняго музыкальнаго развитія, какіе мы находимъ въ г. Балакиревѣ.

Г. Славянскій весьма изрядный пѣвецъ въ легкомъ родѣ: онъ не лишенъ того качества въ вокальномъ исполненіи, которое называется шикомъ, и которому онъ въ особенности обязанъ своими успѣхами. Теперь изъ афишъ о концертѣ г. Славянскаго я долженъ заключить, что къ этимъ качествамъ онъ присоединилъ еще огромную музыкальную эрудицію и тотъ талантъ и ту техническую подготовку, безъ которыхъ немыслимы какъ записываніе народныхъ напѣвовъ, такъ и, въ особенности, ихъ гармонизація. Къ чести г. Славянскаго я не могу не вывести этого заключенія: иначе и быть не можетъ. Г. Славянскому, преслѣдующему своею дѣятельностью высокую цѣль служенія русскому искусству, конечно, не безъизвѣстно, что никто не можетъ безнаказанно прикоснуться святотатственною рукою къ такой художественной святынѣ, какъ русская народная пѣсня, если онъ не чувствуетъ себя къ тому вполнѣ готовымъ и достойнымъ.

VI.

„Донъ-Жуанъ“ Моцарта на итальянской сценѣ. — „Фрейшюцъ“ Вебера на сценѣ русской оперы.

(Современная хроника № 41. 1871 г.).

Каждое произведеніе искусства, какъ бы оно ни превышало художественный уровень той эпохи и того общества, въ средѣ котораго жилъ человѣкъ его создавшій, неизбѣжно должно отпечатлѣть на себѣ печать своего времени. Какъ бы ни былъ глубокъ и силенъ творческій даръ художника, онъ въ пріемахъ своего творчества не можетъ освободиться отъ тѣхъ характерныхъ, чисто внѣшнихъ особенностей формы, которыя впослѣдствіи обращаются, чрезъ злоупотребленіе ими второстепенныхъ талантовъ, въ рутину и наконецъ получаютъ значеніе архаологическое. Поэтому неудивительно, что самыя великія въ художественныхъ сферахъ созданія человѣческаго генія старѣютъ: въ произведеніяхъ Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину ихъ концепціи, заключаются такія черты, такія внѣшнія стороны, которыя, будучи порожденіемъ времени, не соотвѣтствуютъ требованіямъ новѣйшаго вкуса. Но изъ этого ни мало не слѣдуетъ, чтобы рука времени могла коснуться самой сущности этого геніальнаго произведенія, и вотъ почему, не смотря на свои восемьдесятъ лѣтъ, опера „Донъ-Жуанъ“, въ силу неувядаемой и неизсякаемой мощи Моцартовскаго вдохновенія, устарѣла только въ чисто техническомъ отношеніи: она слушается нами съ такимъ же восторгомъ, съ такой же полнотой впечатлѣнія, какъ вызывала она когда въ сердцахъ нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ. Оркестровка Моцарта въ сравненіи съ Берліозовскою разумѣется жидка: его аріи нѣсколько растянуты и почасту грѣшатъ условностью виртуозными прихотями нѣвцовъ, стиль его отзывается пожалуй чопорностью придворной сферы его времени, но вмѣстѣ съ тѣмъ опера его и „Донъ-Жуанъ“ въ особенности превосхо-

[illegible] высочайшихъ красотъ, полныхъ драматической правды мо[illegible] мелодіи его необыкновенно изящны, гармоническія со[illegible]нія замѣчательно богаты, сочны, интересны. По въ особен[illegible]ности Моцартъ былъ мастеръ на музыкально-драматическую ха[illegible]рактеристику, и ни одинъ композиторъ, кромѣ его, не создавалъ [illegible] такихъ до конца выдержанныхъ, глубоко и правдиво заду[illegible]манныхъ музыкальныхъ типовъ какъ Донъ-Жуанъ, Донна-Анна, Ленорелло, Церлина. Я уже замѣтилъ, что слабая сторона Мо[illegible]царта — это его длинныя концертныя аріи, дающія случай пѣвцу блеснуть своимъ искусствомъ, но не заключающія въ себѣ серь[illegible]езныхъ музыкальныхъ красотъ. За то въ ансамбляхъ, въ сценахъ, [illegible] развивается драматическое движеніе пьесы, онъ оставилъ [illegible] рядъ неподражаемыхъ образцовъ. Въ особенности пол[illegible]нъ глубокаго трагизма всѣ сцены, гдѣ является Донна-Анна. Раз[illegible]дирающіе крики и стоны ея надъ трупомъ убитаго отца, ея ужасъ [illegible] жажда отмщенія въ сценѣ, гдѣ она встрѣчается съ виновни[illegible]комъ своего несчастія, все это передано Моцартомъ съ такой [illegible]потрясающею силой, что подстать этимъ моментамъ по глубинѣ [illegible] отнимаго впечатлѣнія развѣ только лучшія сцены Шекспира. Въ числѣ лучшихъ нумеровъ оперы укажу еще на финалъ перваго дѣйствія, на сцену у могилы командора, секстетъ второго акта (замѣчательный по комическому контрасту переодѣтаго Ленорелло [illegible] остальными дѣйствующими лицами, принимающими его за Донъ-Жуана) и наконецъ на знаменитую послѣднюю сцену Донъ-Жуана [illegible] съ статуей командора. Къ какимъ простымъ, казалось бы, сла[illegible]бымъ средствамъ прибѣгнулъ въ этой сценѣ Моцартъ, чтобы вы[illegible]звать ужасъ нераскаяннаго развратника предъ грознымъ привид[illegible]ніемъ, а между тѣмъ какъ неотразимо дѣйствуетъ на слушателя [illegible] эта страшная сцена! Современный композиторъ низвергнулъ бы [illegible] на публику цѣлые громы трамбоновъ, трубъ, тарелокъ и литавръ, тогда какъ Моцартъ достигаетъ безконечно сильнѣйш[illegible]аго эффекта единственно непосредственною силой своего генія.

Этимъ то вкратцѣ охарактеризованнымъ мною неувядаемо [illegible] краснымъ произведеніемъ Моцарта вздумалъ угостить насъ въ [illegible] ближайшую субботу г. Мерелли. Признаюсь, исполненіе Моцар[illegible]товскаго „Донъ-Жуана“ на сценѣ нашего Большого Театра было [illegible] для меня, какъ и для всякаго цѣнителя этого геніальнаго произ[illegible]веденія, источникомъ невыразимыхъ страданій, ибо врядъ-ли при[illegible]ходилось когда-нибудь людямъ, живущимъ въ странѣ образован[illegible]ной, присутствовать при болѣе непозволительномъ глумленіи [illegible] надъ художественнымъ созданіемъ, представляющимъ предметъ [illegible] удивленія для всего цивилизованнаго человѣчества. Какой ужасъ, [illegible] какую глубокую скорбь почувствовалъ бы серьезный любитель

живописи, еслибы онъ увидѣлъ выставленную на посмѣшище толпы картину великаго мастера, изуродованную, урѣзанную, подкрашенную рукой грубаго маляра? А между тѣмъ эту то именно роль маляра въ отношеніи къ великому творенію Моцарта исполняютъ артисты итальянской оперы, позволяющіе себѣ, въ виду полнѣйшаго непониманія массы, искажать наибезобразнѣйшимъ образомъ такую оперу какъ „Донъ-Жуанъ“. И какими соображеніями руководствуется г. Мерелли, составитель итальянскаго репертуара, поручая своимъ артистамъ исполненіе „Донъ-Жуана“? Публика такъ щедро оплачивающая г. Мерелли, его заботы объ ея эстетическихъ наслажденіяхъ, стремится въ итальянскую оперу, какъ я уже однажды замѣтилъ, вовсе не для исполняемаго, а для исполнителей: для грудного ut г. Марини, для трелей г-жъ Патти и Вольпини, а всего болѣе ради гойнаго аромата великосвѣтскости, которымъ преисполнена роскошная зала Большого Театра въ дни итальянскихъ представленій. Если же онъ хочетъ, давая „Донъ-Жуана“, польстить музыкально-развитому меньшинству публики, то смѣемъ завѣрить его, что это меньшинство предпочитаетъ вовсе не слышать „Донъ-Жуана“, чѣмъ быть свидѣтелемъ его позорнаго искаженія.

Главную роль (Донъ-Жуана) исполнялъ г. Моріами. Не говоря уже о томъ, что внѣшность этого пѣвца ни мало не соотвѣтствовала представленію о распутномъ, но въ высшей степени изящномъ испанскомъ аристократѣ, онъ былъ не твердъ въ своей роли, игралъ и пѣлъ безъ всякаго увлеченія, безстрастно до послѣдней степени. Трудно было, слушая г. Моріами и смотря на него повѣрить, чтобы такое множество особъ прекраснаго пола всѣхъ сословій и народностей могли, ради чарующей будто бы внѣшности его и увлекающей страстности, лишиться чести и счастія. Еще гораздо плоше былъ г. Марини, совершенно не знавшій своей партіи, какъ будто нарочно пѣвшій все время въ разладъ съ оркестромъ, самъ безпрестанно сбивавшійся и въ ансамбляхъ путавшій другихъ.

Правда г. Марини обладаетъ довольно красивымъ голосомъ и благодаря высокимъ нотамъ своего грудного регистра, вызываетъ шумное одобреніе публики, но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ до крайности не музыкаленъ, и исполненіе его лишено всякой артистичности. На этотъ разъ и сама симпатичная г-жа Вольпини заслуживаетъ самаго рѣзкаго порицанія, во первыхъ за то, что она подобно уже упомянутымъ двумъ артистамъ, плохо разучила свою партію, а во вторыхъ, игрою своею г-жа Вольпини нисколько не была похожа на ту наивную, слабодушную дѣвочку, которую задумалъ въ лицѣ Церлины либреттистъ „Донъ-Жуана“.

Итальянская партия метит свой приговор „Бонн-Хоп“ был принят с-жею Бетси весь отдался своей роли. Сам этот примадонны не разъ высказался и здѣсь, по словамъ его Валентина въ „Гугенотахъ“ и вообще былъ одинъ изъ с-жи Бетси воспроизведенія, для соотвѣтствующей высотѣ Моцартовскаго типа. Въ особенности ее удался образъ Бонн-Хопа въ полномъ смыслѣ слова, который, умно проникнувъ въ свою задачу, умѣетъ создать Бонн-Жуана, полнаго смертельной борьбы и энергіи, но добродѣтельнаго и нѣжно любящаго отца. Въ послѣдней Моцартъ вложилъ въ уста „Бонн-Хопа“ свое возвышенное звуки горячей любви, мягкія и страстныя, которыя требуютъ полнаго напряженія всѣхъ силъ профессіональнаго таланта. Въ этомъ томъ нельзя не отдать должной признательности исполненію Лото, съ которою ея игрою дополнительно и дѣлъ ансамбль остальное сценическое. Роль Донны-Эльвиры, всѣмъ извѣстной, своимъ комическимъ по выразительности, которыми она выступаетъ противъ преслѣдуетъ своей разоблаченной измѣны, была во всѣхъ мѣръ добросовѣстно исполнена г-жею Синіо. Единственно исполненіе, о которомъ я имѣю основательность упомянуть, будетъ исполненіе Бозіо, есть г. Бозіо, всѣмъ, но мѣръ сказать, имѣющій въ ресурсахъ своего таланта и опытности сценическую смѣлость. Онъ и по лѣтамъ, и по мѣръ былъ весьма довольно творительный Лепорелло.

Но какъ бы ни были недостаточны силы отдѣльныхъ исполнителей, самая трудная опора можетъ сойти, благодаря выразительности ариѳтовъ и усиленіи быть достойными посредниками между духомъ вѣчно художественнаго произведенія и публикой, пройти настолько сильно что даже и строгіе судьи согласятся у нихъ творчество. Ибо строги судьи въ дѣлѣ музыки не равнодушны къ такимъ легкимъ отступленіямъ дилетантизма отъ требованій высокаго искусства, какъ рутина. Нѣтъ ни восхитительнаго ф-т. Мерани. Онъ готовъ довольствоваться тѣмъ что часто бываетъ въ Германіи, особенно не потолкующей нѣмецкими пѣвцами даже посредственными, лишь бы они съ полнымъ вниманіемъ относились къ своимъ обязанностямъ и не оскорбляли разумно-требовательной публики нелѣпымъ своимъ чтобы вѣчно произведенія искусства. Но гг. артисты итальянской оперы безцеремонно и небрежностью изученія своихъ партій не находятъ даже за предѣлы простого приличія. Выучить всѣ слова, всѣ грубыя ошибки артистовъ, исполнявшихъ „Донъ-Жуана“, я не въ состояніи. Да и предѣлъ вольтовой системы языкомъ ограниченъ для этого слишкомъ разнузданныхъ не-

лѣпостей, оскорбительныхъ для каждой сколько нибудь требовательной въ эстетическомъ отношеніи публики. Скажу коротко что не прошло ни единаго нумера, въ которомъ бы, вслѣдствіе полнаго невѣдѣнія гг. Мерлами, Марини и г-жею Вольпини своихъ партій, не произошло какой нибудь курьезной катастрофы между солистами, хоромъ и оркестромъ. Еслибъ еще дирижеръ г. Бевиньяни умѣлъ хоть сколько нибудь поддерживать свою плохо дисциплинированную команду; еслибъ онъ хоть одинъ разъ (какъ это дѣлаютъ болѣе ловкіе итальянскіе маэстро) поспѣшилъ на выручку терявшагося исполнителя! Но нѣтъ. Г. Бевиньяни съ неподвижностью и аккуратностью автомата, при самыхъ грубыхъ ошибкахъ, продолжалъ свои убійственно равномѣрныя маханія, какъ бы говоря: „капельмейстеръ представленъ къ своему мѣсту, чтобы махать палочкой, я и махаю, чего же вамъ больше?“.

Читатель ожидаетъ можетъ быть, что я повѣдаю ему о заслуженной карѣ, постигшей артистовъ г. Мерелли за рядъ непростительныхъ оскорбленій, нанесенныхъ ими тѣни Моцарта? Да! глубоко возмущенная публика выражала свое справедливое негодованіе усерднымъ хлопаньемъ и громкимъ вызываніемъ гг. Марини, Мерлами и г-жи Вольпини. И грустно, и смѣшно, и жалко!

Черезъ три дня послѣ того мнѣ пришлось присутствовать въ томъ-же театрѣ на представленіи другого великаго произведенія германскаго искусства. Въ бенефисъ г-жи Александровой шелъ „Фрейшюцъ“ Вебера. Какая поразительная разница! Я прослушалъ эту оперу безъ восторга, но и безъ неудовольствія: конечно г-жа Александрова не имѣетъ соблазнительныхъ прелестей г-жи Патти, конечно и г. Додоновъ лишенъ неотразимаго шика г. Марини и вслѣдствіе того хорошіе ряды креслъ были пустоваты. Опера явилась безъ тѣхъ восхитительныхъ украшеній, а кавалеры безъ тщательно округленныхъ фраковъ, которые почему-то считаются обязательными, когда поетъ труппа г. Мерелли; но за то въ теченіе цѣлой оперы не было сдѣлано ни одной ошибки, даже незначительной, и каждый изъ нашихъ доморощенныхъ артистовъ приложилъ всѣ свои старанія и силы къ возможно вѣрной и толковой передачѣ Веберовской оперы. Не скажу, чтобы они обладали крупными артистическими дарованіями, но съ искреннею похвалою отзовусь о г-жахъ Александровой, Ивановой, гг. Додоновѣ и Демидовѣ, артистически честно отнесшихся къ своей обязанности и сдѣлавшихъ все возможное, чтобы заслужить одобреніе всѣхъ истинныхъ цѣнителей искусства. Я бы могъ вынести изъ бенефиса г-жи Александровой самое бла-

совершенно [illegible] хоръ. Осмѣлюсь доложить просвѣщенной дирекціи театровъ, что есть хоръ, составленный изъ почтенныхъ, немолодыхъ, [illegible] г. М[illegible] дружинниковъ, уже давно въ театрѣ. Онъ издаетъ какіе-то фантастически сильные звуки, не имѣющіе въ себѣ ничего человѣческаго. Въ третьемъ дѣйствіи, когда женскій хоръ, изображая подругъ Агаты, приходитъ поздравить ее съ предстоящимъ бракосочетаніемъ и поетъ:

Мы всѣ къ тебѣ сюда пришли,
Любезная подружка...

мнѣ пришла въ голову мысль, что зритель, плохо знакомый съ содержаніемъ оперы, можетъ подумывать, за что благородныя подруги [illegible] Агата, тогда какъ ей слѣдовало бы [illegible] сообщенныхъ ей хоромъ [illegible].

VII.

Возобновленная „Рогнѣда“, опера Сѣрова.—Новая постановка „Жизни за Царя“.

(Русскія вѣдомости № 192. Вторникъ [illegible] сентября 1872 г.)

Каждый годъ, послѣ Успенскаго поста, наша русская опера начинаетъ усиленно заявлять о своемъ эфемерномъ существованіи. Афиши то и дѣло возвѣщаютъ о возобновленіи той или другой русской оперы; [illegible] патріотовъ [illegible] ожидается, публика ломится въ театръ, гг. артисты едва успѣваютъ, за безпрестанными репетиціями, исправлять свои домашнія обязанности, все кипитъ живою дѣятельностью, но прилетаютъ итальянскіе соловьи и отечественной оперы какъ не бывало. Тамъ, гдѣ еще вчера надрывалась отъ усердія г-жа Оноре, — заливается сегодня соловьиными трелями граціозная Патти; на подмосткахъ, которые еще наканунѣ ломились отъ тяжести неуклюжихъ шаговъ г. Радонежскаго,—является соблазнительный для нашихъ дамъ образъ какого-нибудь г. Николини, и весь этотъ мишурный блескъ кратковременнаго процвѣтанія мѣстной оперы погружается въ глубокій мракъ забвенія. Нѣчто подобное происходитъ въ барскомъ домѣ, когда господа разъѣзжаются. Какъ только карета отъѣхала, изъ щелей людской, дѣвичьей и кухни выползаютъ представители барской дворни и немедленно вступаютъ въ обладаніе опустѣвшими хозяйскими благоуханными апартаментами. Камердинеръ рядится въ барскій халатъ и, развалясь на роскошнѣйшемъ диванѣ, закуриваетъ оставленную бариномъ сигару; камеръ-юнгферъ важно расхаживаетъ по залѣ, опрыскивая себя одеколономъ барыни,—словомъ, всякій старается воспользоваться кратковременнымъ отсутствіемъ хозяевъ, чтобы хоть ненадолго усладить свое воображеніе прелестями барства. Но слышится гулъ подъѣзжающаго экипажа, раздается звонокъ.... и въ одно мгновеніе обитателей дальнихъ угловъ дома какъ не бывало.

Уподобленіемъ этимъ я не хочу сказать [illegible] артистамъ русской оперы: болѣе чѣмъ кто-либо, я умѣю [illegible] ихъ прекрасныя качества. Сравненіемъ своимъ я [illegible] отмѣчаю ту роль, которую несправедливый рокъ [illegible] удѣлъ нашимъ артистамъ.

Но какъ бы то ни было, а въ теченіе одной недѣли, [illegible] дать намъ два замѣчательныхъ [illegible] русскаго репертуара. Въ прошлое воскресенье (27-го числа) шла одна изъ любимѣйшихъ столичными публиками оперъ — „Рогнѣда" Сѣрова. Причина постояннаго успѣха „Рогнѣды" и ея прочнаго положенія въ русскомъ репертуарѣ заключается не столько въ дѣйствительныхъ красотахъ, сколько въ тонкихъ расчетахъ на разительные эффекты, руководившихъ автора при сочиненіи этой оперы. Покойный Сѣровъ, въ весьма малой степени былъ одаренъ даромъ оригинальнаго творчества. Начавъ свою композиторскую дѣятельность уже въ ту пору жизни, когда зачастую и сильныя дарованія начинаютъ клониться къ упадку, онъ писалъ не по внутреннему побужденію художника—творца, а вслѣдствіе того, что, критически изучавъ въ теченіе долгихъ лѣтъ всю область музыкальнаго искусства, онъ вполнѣ овладѣлъ техническою стороною дѣла и увидѣлъ возможность быстро и легко выдвинуться на композиторскомъ поприщѣ. Дѣйствительно, талантливый музыкантъ, съ такимъ замѣчательнымъ умомъ, съ такимъ огромнымъ запасомъ свѣдѣній и всестороннею эрудиціею, какими обладалъ Сѣровъ, имѣетъ полную возможность привлечь симпатію публики. Публика всѣхъ странъ и народовъ въ эстетическомъ отношеніи не требовательна; она любитъ внѣшніе потрясающіе эффекты, сильные контрасты, и весьма равнодушна къ проявленіямъ глубокаго, самобытнаго творчества, если они не обставлены колоритно, ярко, блистательно. И нужно отдать справедливость Сѣрову; онъ съумѣлъ угодить публикѣ, и если опера страдаетъ бѣдностью мелодическаго вдохновенія, грубою декоративностью гармоніи и инструментовки, отсутствіемъ органическаго сплетенія отдѣльныхъ нумеровъ, совершенною слабостью речитативовъ въ отношеніи требованій правдивой декламаціи,—то какихъ за то эффектовъ не нагромоздилъ знаменитый композиторъ въ свою оперу? Переряженные въ [illegible] и медвѣдей скоморохи, настоящія лошади и собаки, трогательный эпизодъ умирающаго Руальда, воочію представляющій [illegible] князя, оглушающіе удары китайскаго тамтама,—все это результатъ сознательнаго прикрыванія бѣдности изобрѣтенія трескучими эффектами. Я сказалъ выше, что Сѣровъ къ несомнѣнному, но посредственному таланту, присоединилъ огромную

опытность, замѣчательный умъ и громадную эрудицію. Поэтому понятно, что въ „Рогнѣдѣ" попадаются, какъ рѣдкіе оазисы въ пустынѣ, нумера, по музыкѣ прекрасные. Сюда я отнесу идоло-жертвенный хоръ второго акта, прелестную пѣсенку Изяслава, балладу Рогнѣды и превосходный гимнъ, заключающій оперу. Что касается особенно излюбленныхъ публикою нумеровъ, то, какъ часто водится при публичной оцѣнкѣ произведеній искусства, они, по своему внутреннему достоинству, находятся въ обратномъ отношеніи къ степени производимаго ими успѣха. Такъ напр. дуэтъ Руальда съ Странникомъ есть сколокъ съ самого дюжиннаго итальянскаго дуэта; знаменитый третій актъ обязанъ своимъ успѣхомъ, съ одной стороны красивому тембру хора a cappella (безъ сопровожденія оркестра), а съ другой — тому неотразимо трогательному духу вѣры и любви въ христіанскомъ смыслѣ слова, которымъ проникнутъ эпизодъ смерти Руальда.

Исполнена опера была не безъ старанія, но и не безъ промаховъ, а мѣстами и разладицы. Г-жа Оноре-Рогнѣда, пѣвица опытная, тщательно изучившая свою партію, играющая, хотя и безъ внутренняго огня, но съ сильной дозой искусственнаго пафоса, способнаго электризовать воскресную публику. Въ тихомъ cantabile, гдѣ не требуется усиленнаго выкрикиванія высокихъ головныхъ и низкихъ грудныхъ нотъ, г-жа Оноре совершенно несостоятельна. Нѣсколькихъ нотъ своего средняго регистра c, cis, d, es, e она лишилась вполнѣ безвозвратно. Интересно и вмѣстѣ грустно было слѣдить за всѣми тѣми разнообразными ухищреніями, къ которымъ прибѣгала маститая пѣвица, чтобы скрыть отъ публики этотъ крупный недочетъ нотъ въ своемъ голосѣ. Замѣчу, что она дѣлала это съ большимъ искусствомъ, чему я весьма радуюсь: срокъ контракта г-жи Оноре еще въ далекомъ будущемъ, тогда вмѣсто пяти недостающихъ нотъ, будутъ быть можетъ отсутствовать уже всѣ регистры ея голоса и нужно будетъ имѣть бездну утонченной хитрости, опыта и ловкости, чтобы въ теченіе нѣсколькихъ часовъ сряду заставлять публику воображать себѣ, что она слышитъ звуки, которыхъ никто не издаетъ. Роль Изяслава пѣла какая-то Богъ вѣсть откуда взявшаяся г-жа Скюдери. Ничего болѣе жалкаго я не видѣлъ на подмосткахъ Большого театра. Крошечный, сдавленный голосокъ, невѣрность интонаціи, плохое знаніе своей партіи, и ко всему этому полное отсутствіе игры. Между прочимъ въ дуэтѣ второго акта г-жа Скюдери до того запуталась, что сбила вслѣдствіе незнанія своей партіи г-жу Оноре, отчего произошло совершенно небывалое контрапунктическое сплетеніе

голосовъ, на которое композиторъ никакъ не расчитывалъ, и которое, только благодаря густой, шумной оркестровкѣ Сѣрова, прошло для большинства незамѣченнымъ. Не понимаю, отчего дирекція отняла эту милую роль у прежней ея исполнительницы г-жи Щепиной, обладающей и симпатичной наружностью и пріятнымъ голоскомъ и музыкальностью. Мужской персоналъ оперы заявилъ себя въ Рогнѣдѣ съ весьма хорошей стороны. Изъ трудной партіи Руальда, написанной съ явнымъ расчетомъ на высокія грудныя ноты Никольскаго, г. Долоновъ выпутался съ большимъ успѣхомъ. Этотъ артистъ обладаетъ пріятной лишней и большимъ вкусомъ въ фразировкѣ. Къ сожалѣнію, природа не одарила его высокимъ груднымъ регистромъ,—а это составляетъ необходимое условіе для полнаго успѣха тенора. Гг. Радонежскій и Демидовъ пѣли весьма твердо и съ большимъ стараніемъ; въ третьемъ актѣ превосходный и все еще свѣжій голосъ г. Демидова звучалъ прекрасно. Г. Радонежскій былъ въ этотъ вечеръ настолько въ ударѣ, что даже игралъ сносно, чего я его никакъ не ожидалъ. Если я еще прибавлю, что оркестръ и хоры, успѣвшіе за лѣто оправиться и набраться новыхъ силъ, исполняли свое дѣло по меньшей мѣрѣ добросовѣстно, то читатель согласится, что, принявъ въ соображеніе жалкое вообще положеніе, въ которое судьба, или лучше дирекція, поставила у насъ русскую оперу,—я могу назвать возобновленіе „Рогнѣды" довольно удачнымъ.

Черезъ четыре дня послѣ „Рогнѣды", русская опера дала намъ „Жизнь за Царя". Я весьма многаго ожидалъ отъ давно уже незвѣщеннаго возобновленія этой первой и лучшей русской оперы. Говорили, что она будетъ обставлена ни вѣсть какими роскошными декораціями и костюмами; полагали, что и въ музыкальномъ отношеніи опера будетъ разучена и срепетована вновь, такъ что и самые требовательные знатоки найдутъ въ исполненіи воплощеніе своихъ идеаловъ. Ожиданія эти не вполнѣ оправдались. Костюмы дѣйствительно новые и роскошны такъ, что, за исключеніемъ пейзанскаго костюма Вани въ третьемъ дѣйствіи, не оставляютъ и желать ничего лучшаго: декораціи хороши и вѣрны; въ постановкѣ и группированіи массъ видны усердныя старанія режиссерскаго вѣдомства по возможности приблизиться къ реальному воспроизведенію условій мѣстности и времени. Но за то съ музыкальной стороны, представленіе „Жизни за Царя" приходится назвать весьма неудачнымъ. Замѣчательно, что всѣ промахи, вся неурядица, исходили на этотъ разъ оттуда, откуда мы всего менѣе привыкли ожидать ее, а именно изъ оркестра. Во первыхъ, я нахожу ни мало не рацио-

нальной экономіи силъ, соблюдаемую въ нашемъ театрѣ г-мъ ди-ректоромъ музыки. Такъ называемый оперный, отлично составленный оркестръ, этотъ мудрый начальникъ приберегаетъ, видите-ли, для итальянской оперы, въ которой, по выраженію Вагнера, оркестръ есть не болѣе какъ гитара въ колоссальныхъ размѣрахъ, а для такой оперы какъ „Жизнь за Царя", съ ея идеально изящной и обыкновенно тонкою и поэтической инструментовкой, даетъ блѣдный оркестръ, хотя и заключающій въ себѣ нѣсколько дѣльныхъ музыкантовъ, но привыкшій отдувать однообразныя измышленія гг. Пуньи, Минкуса и имъ подобныхъ. Во вторыхъ большинство гг. артистовъ явилось въ театръ, я полагаю, съ именинныхъ обѣдовъ, въ ненормальномъ состояніи своихъ духовныхъ силъ,—иначе я не могу объяснить себѣ непростительно небрежное отношеніе ихъ къ своимъ обязанностямъ. Въ особенности отличились духовые инструменты, и изъ нихъ отмѣчу перваго кларнетиста, искажавшаго прелестныя B-dur'ныя эпизоды въ краковякѣ, и тенороваго тромбониста, который съ непоколебимымъ упорствомъ издавалъ какіе-то невообразимые звуки, производившіе въ ушахъ слушателей ужасающую какофонію. Вину этого плачевнаго исполненія я не могу свалить на почтеннаго капельмейстера г. Шрамека, который ничего не могъ сдѣлать съ своимъ необузданнымъ подчиненными и лишь ограничивался укоризненнымъ покачиваніемъ головы, да тихимъ шиканіемъ. Не могу не прибавить, что г. Шрамекъ темпы на этотъ разъ бралъ вѣрнѣе, оживленнѣе прежняго; видно, что онъ старался отрѣшиться отъ своего всегдашняго недостатка—непомѣрнаго затягиванія темповъ. Что касается гг. солистовъ, то, за исключеніемъ г. Радонежскаго, пѣвшаго на сей разъ весьма вяло и съ свойственною ему гнусливостью, я долженъ отдать справедливость ихъ стараніямъ и искусству. Г-жа Александрова, голосъ которой уже, разумѣется, не тотъ, что былъ прежде, пѣла однако-жъ прекрасно, безукоризненно вѣрно и съ большимъ неподдѣльнымъ чувствомъ. Г. Додоновъ дѣлаетъ положительные успѣхи: я удивлялся, откуда явились у него силы такъ побѣдительно бороться съ трудностями партіи Сабинина. Интонація его была на этотъ разъ непогрѣшительна, достоинство, котораго прежде въ г. Додоновѣ не было. Не могу, къ сожалѣнію, сказать того-же о симпатичной г-жѣ Эйбоженко. Голосъ этой молодой пѣвицы прекрасенъ, свѣжъ, звученъ; поетъ она просто и держится изящно,—но я не могу понять, какимъ образомъ, окончивъ свое музыкальное образованіе въ консерваторіи, г-жа Эйбоженко такъ мало обращаетъ вниманія на вѣрность ритмическую и такъ невнимательно слѣдитъ за оркестромъ. Неизмѣ-

VIII.

Возобновленіе «Руслана и Людмилы».

„Русскія Вѣдомости“ № 241. Воскресенье 17 Сентября 1872 г.

Корифеи русской музыкальной критики, единодушно поставившіе имя Глинки во главѣ самостоятельной русской школы и, вмѣстѣ съ тѣмъ, на ряду съ именами величайшихъ композиторовъ всѣхъ временъ и народовъ, рѣзко расходятся, однако же, между собою, относительно двухъ величайшихъ произведеній геніальнаго музыканта — его обѣихъ оперъ. Одни изъ нихъ, съ Сѣровымъ во главѣ, открыто стали на сторонѣ первой оперы — „Жизни за Царя“. Покойный Сѣровъ, въ цѣломъ рядѣ статей „Русланъ и Русланисты“, старался доказать, что, какъ бы ни была прекрасна музыка „Руслана“, какъ ни зрѣло мастерство, которое проявилъ въ немъ Глинка, какъ она ни богата прелестью мелодическаго изобрѣтенія, роскошью инструментовки и обиліемъ контрапунктическихъ блестокъ, но произведеніе это слѣдуетъ признать неудавшимся твореніемъ заблуждавшагося, хотя и великаго художника. Сужденіе Сѣрова исходило изъ того положенія, которое было девизомъ всей его критической дѣятельности, а именно, изъ вагнеровскаго принципа: „опера есть музыкальная драма“. Драмы въ „Русланѣ“ нѣтъ, доказывалъ Сѣровъ. Либретто этой оперы сложено изъ пестрыхъ лоскутковъ, сшитыхъ на живую нитку. Множество отдѣльныхъ эпизодовъ, не цѣльныхъ сценъ, чередующихся безъ всякой послѣдовательности; отсутствіе характеровъ и драматическихъ положеній въ ходѣ дѣйствія; несостоятельность либретто, какъ въ чисто литературномъ отношеніи, такъ и со стороны исторической и бытовой правды, — все это парализуетъ полноту художественнаго впечатлѣнія, утомляетъ и раздражаетъ слушателя. Напротивъ, въ „Жизни за Царя“ — есть и трагическая ситуація Сусанина, въ которомъ внутренняя борьба между чувствами семьянина и

гражданскимъ долгомъ окончивается трогательнымъ [illegible] послѣдняго, доводящимъ героя оперы до безусловнаго [illegible]-жертвованія за благо своей страны; есть интересъ [illegible] двумя враждующими національностями, словомъ, [illegible] на слабость либретто въ смыслѣ литературной техники, [illegible] въ этой оперѣ,—кромѣ обилія музыкальныхъ элементовъ, [illegible] изъ души великаго художника столько немеркнущихъ красотъ,—драматическое движеніе, согласно эстетическимъ законамъ, постоянно усложняющееся и заключенное [illegible] актомъ смерти. Итакъ, по мнѣнію Сѣрова и его [illegible], „Жизнь за Царя“ есть опера и притомъ превосходная, а „Русланъ“—рядъ прелестныхъ иллюстрацій къ фантастическимъ сценамъ наивной поэмы Пушкина.

Совершенно противоположное утверждаетъ другая группа представителей нашего музыкальнаго міра, названныхъ Сѣровымъ „Русланистами“. Эта партія, имѣющая въ музыкальной критикѣ также свой голосъ въ лицѣ музыкальныхъ фельетонистовъ „Петербургскихъ Вѣдомостей“, не полагаясь ни на какіе философскіе принципы, не вдаваясь ни въ какія отвлеченности эстетики, рѣшила, что „Русланъ“ не только лучшая опера Глинки, но вообще лучшая изъ всѣхъ оперъ, такъ сказать, опера изъ оперъ, царь-опера. Въ „Русланѣ“, говорятъ эти пылкіе, но извѣстные своей парадоксальностью фельетонисты, Глинка проявилъ, въ сравненіи съ первой оперой, высшую силу творчества; онъ явился здѣсь во всеоружіи зрѣлаго мастерства и пошелъ по новымъ путямъ искусства, имъ впервые указаннымъ. Въ „Русланѣ“, по ихъ мнѣнію, Глинка заявилъ себя смѣлымъ новаторомъ, сбросившимъ съ себя узы рутины и условности, тогда какъ въ „Жизни за Царя“ онъ еще подчиняется формамъ старымъ и, лишь въ границахъ этихъ отжившихъ формъ, являетъ сильный, оригинальный, но не вполнѣ еще сложившійся творческій даръ.

Сравнивая эти два рѣзко расходящіяся мнѣнія, дѣлая попытки примирить ихъ, нельзя не придти къ заключенію, что критика Сѣрова глубже, раціональнѣе. Становясь на специфическій музыкальный штандпунктъ, онъ нисколько не отрицаетъ несомнѣнныхъ преимуществъ „Руслана“: музыкальнаго матеріала въ послѣднемъ больше, и онъ лучшаго качества. Но извѣстно, что крупныя произведенія искусства цѣнятся не столько по силѣ непосредственнаго творчества, въ нихъ проявившагося, сколько по совершенству формъ, въ которыя вылилась эта сила, по равновѣсію частей, по удачному слиянію идеи съ ея внѣшнимъ выраженіемъ.

Вѣдь Бетховенъ не даромъ считается безусловно первымъ

изъ композиторовъ, хотя всякому музыканту извѣстно, что и Моцартъ и даже Шубертъ обладали не меньшею, если не большею интенсивностью музыкальнаго вдохновенія. Если мы въ музыкальномъ пантеонѣ будемъ искать мѣста для Глинки, то, лишь только по силѣ своего могучаго творческаго генія, онъ можетъ стать на рядъ съ величайшими представителями своего искусства; но въ томъ то и дѣло, что судьба не послала ему той обстановки, тѣхъ условій развитія, которыя были нужны для полнаго расцвѣта его огромнаго дарованія. Это былъ левъ въ овечьихъ покровахъ дилеттантизма. Нужно прочесть записки Глинки, напечатанныя въ журналѣ г. Семевскаго, чтобы понять, до какой степени среда, духъ времени и общественныя условія дружно соединялись, чтобы препятствовать ему сознательно идти по тому пути, на который влекла геніальнаго художника его богато одаренная натура. Подобно сказочнымъ богатырямъ, онъ обладалъ степенью силы, которой не сознавалъ и не умѣлъ дать надлежащаго направленія. По характеру своей музыкальной натуры—по преимуществу симфонистъ-лирикъ, Глинка не оставилъ намъ, однакоже, почти ни одного чисто симфоническаго сочиненія,—а въ этой области, судя по нѣкоторымъ эпизодамъ его обѣихъ оперъ, онъ могъ бы дать намъ неподражаемые образцы. Лишенный поощренія высокоразвитой музыкальной среды, не находя должной опоры и поддержки въ окружающихъ, (авторитетъ князя Одоевскаго не могъ быть достаточенъ), Глинка ищетъ исхода своему вдохновенію и, увлекшись какой-нибудь подробностью въ представлявшемся сюжетѣ, набрасывается на него съ горячностью чреватаго идеями художника, не взвѣсивъ, не разсчитавъ всѣхъ условій, необходимыхъ для успѣха задуманнаго произведенія. Такъ напр. „Жизнь за Царя“ явилась вслѣдствіе того обстоятельства, что Глинка плѣнился эффектомъ контраста между трехдольнымъ ритмомъ мазурки и протяжною заунывностью русской пѣсни. „Русланъ“ написанъ ради нѣсколькихъ фантастическихъ сценокъ, дѣйствительно вызывающихъ музыкальное вдохновеніе, но вдохновеніе симфониста. Оттого и произошло, что „Жизнь за Царя“, написанная на случайно удавшійся сценаріумъ, вышла оперой превосходной; „Русланъ“, составленный изъ ряда безсвязныхъ фантастическихъ сценокъ, написанныхъ разновременно и нѣсколькими лицами, по причинѣ неорганичности своей постройки и совершенному отсутствію драматическихъ мотивовъ, — не можетъ быть причисленъ къ числу оперъ образцовыхъ; онъ есть лишь волшебный спектакль, сопровождаемый отличнѣйшей музыкой. Нѣтъ сомнѣнія, что если бы наша оперная литература была богата замѣчатель-

ными произведеніями, или, еслибы Глинка успѣлъ написать двѣ, три оперы, болѣе „Руслана“ удовлетворяющія требованіямъ сцены и драматическаго интереса, то „Руславъ“ рѣшительно опера держался бы на театрѣ, и принадлежалъ бы, по справедливости къ репертуару концертному, на ряду съ такими превосходными операми, какъ напримѣръ „Оберонъ“ Вебера, или „Геновефа“ Шумана, лишь изрѣдка, или вовсе не появляющіяся на германскихъ оперныхъ сценахъ.

Если разбирать „Руслана“ съ исключительно музыкальной стороны, то приходится только удивляться разнообразію и богатству его музыкальныхъ прелестей. Увертюра, огненно-пылкая, блестящая, торжественно-веселая, лишь въ самомъ концѣ эффектно омраченная гаммой изъ цѣлыхъ тоновъ, намекающей на чары Черномора,—открываетъ рядъ превосходныхъ музыкальныхъ пьесъ, несвязанныхъ, къ сожалѣнію, единствомъ драматическаго движенія. Ограниченные предѣлы газетнаго фельетона не позволяютъ мнѣ распространиться о музыкѣ „Руслана“; для этого потребовалась бы обширная статья. Поэтому ограничусь только краткимъ указаніемъ на лучшія мѣста въ оперѣ.

Сюда относится во первыхъ, большая, эпическаго характера интродукція перваго дѣйствія съ прелестною пѣснью Баяна, сопровождаемой аккомпаниментомъ арфы и фортепіано. Въ этой интродукціи, къ сожалѣнію, сдѣлана ампутація цѣлой средней части, каковое обстоятельство весьма ее обезображиваетъ, такъ какъ длинное, массивное стретто, которымъ интродукція заключается, уже не соотвѣтствуетъ урѣзанной формѣ цѣлаго.

Затѣмъ въ этомъ дѣйствіи превосходенъ ансамбль, въ которомъ такое чарующее впечатлѣніе производитъ страстная мелодія Хозарскаго князя „брегъ далекій, брегъ желанный!“ Послѣ похищенія Людмилы, сопровождаемаго громомъ и внезапнымъ мракомъ, слѣдуетъ канонъ, въ которомъ дѣйствующія лица съ потрясающею правдою выражаютъ общее всѣмъ чувство ужаса и недоумѣнія. Здѣсь Глинка явилъ изумительный образецъ своей громадной техники: весь этотъ канонъ построенъ на педали, т. е. на выдерживаемомъ въ басу, въ теченіе всей пьесы, звукѣ Es, періодически появляющемся на второмъ ударѣ такта въ pizzicato басовъ и віолончелей.

Второе дѣйствіе состоитъ изъ трехъ эпизодовъ: баллады благодѣтельнаго волшебника Финна, сцены труса-Фарлафа съ Наиной и, наконецъ, большой героической аріи Руслана въ мертвомъ полѣ, охраняемомъ головой великана. Особенно замѣчателенъ изъ этихъ трехъ нумеровъ первый; баллада Финна. Темою для баллады Глинка взялъ коротенькую чухонскую пѣ-

сѣку, которую онъ проводитъ черезъ длинное послѣдованіе множества варіацій, полныхъ контрапунктическаго интереса и еще украшенныхъ всѣми богатствами самой блестящей инструментовки. По достоинства всѣхъ этихъ трехъ нумеровъ меркнутъ въ сравненіи съ глубоко вдохновенной, маленькой прелюдіей, открывающей второе дѣйствіе. Въ сжатой, совершенно оригинальной формѣ этого антракта Глинка сумѣлъ размахистыми, сильными штрихами, свойственными лишь великимъ творцамъ, съ поразительною художественною правдой нарисовать намъ въ одно и то-же время: страхъ Фарлаза передъ старушкой-волшебницей, томленіе тоскующаго Руслана и скорбь фантастической головы великана. Если-бъ Глинка ничего не написалъ кромѣ этой коротенькой пьесы, то музыкальный цѣнитель радовался-бы ей, долженъ былъ бы причислить его къ первѣйшимъ музыкальнымъ дарованіямъ.

Въ третьемъ актѣ упомяну о хорѣ дѣвъ въ замкѣ Наины, какъ и баллада Финна, состоящемъ изъ ряда превосходныхъ варіацій на одну тему, а также о знаменитой аріи Ратмира „И жаръ и зной," въ которой Глинкѣ удалось окрасить, въ особенности andante этой аріи, чисто восточной нѣгой и страстностью.

Четвертый актъ переноситъ насъ въ заколдованный міръ великолѣпнаго сада Черномора. Музыка этого дѣйствія представляетъ намъ цѣпь музыкальныхъ чудесъ, совершенно ошеломляющихъ слушателя. Объ аріи скучающей Людмилы, прерываемыя изъ-за кулисъ хоромъ цвѣтовъ, маршъ Черномора, танцы дѣвъ, лезгинка, хоръ „Кто побѣдитъ," — все это первоклассные, неподражаемые образцы музыкальнаго творчества. Если-бъ мнѣ пришлось слышать Руслана только въ Москвѣ, то красоты послѣдняго хора, въ которомъ, посредствомъ необыкновенно оригинальнаго синкопированнаго ритма, Глинка рисуетъ недоумѣніе придворной челяди Черномора въ виду воздушной борьбы своего властителя съ Русланомъ, остались-бы мною непонятными. Дѣло въ томъ, что нашъ театральный Перунъ-громовержецъ, г. Вальцъ, пользуется при семъ удобномъ случаѣ, проявить свое могущество и ловкость въ метаніи, правда безопасныхъ, но, тѣмъ не менѣе, оглушительныхъ и страшныхъ громовъ. Усердствованіе это доходитъ до того, что ни оркестра, ни хора, за механическимъ грохотаніемъ г. Вальца, не слышно. Въ этой неравной борьбѣ Глинкинскаго вдохновенія съ Вальцевскою трескотнею, побѣда осталась, разумѣется, на сторонѣ послѣдняго. Такимъ образомъ, вложенныя либреттистомъ въ уста хора вопросительныя слова:

„Кто побѣдитъ и кто погибнетъ,
И жребій чей постигнетъ?"

разрѣшаются очень просто. Жребій гг. хористовъ постигаетъ [illegible]: какъ они ни тужатся—ихъ никто не слышитъ.

Въ пятомъ актѣ отмѣчу арію Ратміра, прелестный хоръ „Ахъ ты свѣтъ Людмила,“ и финалъ оперы, массивнаго, торжественно ликующаго характера.

Относительно слабыми мѣстами оперы слѣдуетъ признать первую арію Людмилы и танцы третьяго дѣйствія, написанные, хотя и мило, но въ казенно-балетномъ стилѣ. Эти два темныя пятнышка на свѣтломъ горизонтѣ музыки Руслана, — почти незамѣтны. Гораздо важнѣе общій недостатокъ оперы Глинки, который проистекаетъ изъ самыхъ ея достоинствъ. Я ничего не скажу особенно парадоксальнаго, если замѣчу, что музыка Глинки слишкомъ хороша. Нельзя безнаказанно отрѣшаться отъ практическихъ условій сценичности, легкости вокальнаго исполненія и множества другихъ маленькихъ соображеній, весьма сильно, однако, вліяющихъ на успѣхъ произведенія. И самые великіе художники должны умѣть сковывать необузданность своего вдохновенія, если она завлекаетъ ихъ слишкомъ далеко отъ тѣхъ условныхъ формъ, на которыхъ зиждется удобоисполнимость, а слѣдовательно и успѣхъ! Такъ напримѣръ, Глинка вовсе не имѣлъ въ виду, что пѣвцы исполнители очень рѣдко бываютъ основательными музыкантами; а между тѣмъ его ансамбли до чрезвычайности трудны и, для успѣшнаго ихъ исполненія, нужны или непогрѣшимо-твердые пѣвцы, или же такое множество подготовительныхъ спѣвокъ и репетицій, какое при нашихъ театральныхъ распорядкахъ невозможно. Укажу напримѣръ на тріо въ третьемъ актѣ, гдѣ сбивчивый аккомпаниментъ квинтуолями и сложность модуляцій чрезвычайно затрудняютъ даже и самыхъ умѣлыхъ пѣвцовъ, а тѣмъ болѣе такихъ, какъ наши московскіе. Отъ этого происходитъ какая-то неурядица въ оркестрѣ и хорахъ, невыгодно отражающаяся на самой музыкѣ, преисполненной однакоже, въ данномъ случаѣ, въ высшей степени интересныхъ комбинацій.

Или, напримѣръ, хоръ цвѣтовъ? Изъ какихъ идеально изящныхъ индивидуумовъ, изъ какой коллекціи избранныхъ голосовъ долженъ состоять хоръ, чтобы сколько нибудь удовлетворительно исполнить эту небесно-поэтическую, эфирно-прозрачную музыку! Вѣдь пѣніе цвѣтовъ,—это какъ бы музыкальное изображеніе ихъ благоуханія, хорошо-же должно быть благоуханіе, отнестворяемое нашими дебелыми хористками! Еслибы какой нибудь Оффенбахъ задумалъ бы сочинить напримѣръ, хоръ тыквъ, морковей и рѣпъ, такъ еще куда ни шло: эти произведенія огородной промышленности пожалуй наядутъ себѣ въ средѣ на-

шихъ хористокъ достойныхъ изобразительницъ: но розы, жасмины, лиліи — и эти зрѣлыя тѣни, съ ихъ добродушно мѣщанскимъ обликомъ, — это уже какъ-то больно не ладитъ. Мнѣ скажутъ, что хоръ поетъ за сценой? Но вѣдь во первыхъ вульгарно пошлый тембръ нашего женскаго хора вполнѣ соотвѣтствуетъ его тѣлесному облику, а во-вторыхъ, какъ ни велика театральная иллюзія, а все-же я видѣлъ съ боковъ даже и вижу нашихъ старательныхъ, но безголосыхъ хористокъ, скученныхъ за кулисой и добросовѣстно отрабатывающихъ свою вѣчную партію.

Вообще про исполненіе и обстановку особенно распространяться нечего. Оно во всякомъ случаѣ мало соотвѣтствуетъ поэтичности самаго произведенія, хотя нѣкоторые изъ гг. артистовъ и весьма старательно отнеслись къ своимъ ролямъ. Г-жа Александрова на этотъ разъ была не въ ударѣ, пѣла, какъ всегда, чисто и вѣрно, но безъ внутренняго одушевленія: артисткѣ казалось, было не по себѣ. Г. Радонежскій былъ плохъ до нельзя. Этотъ богатырь — Русланъ, въ самыхъ патетическихъ мѣстахъ пухленькой ручкой хлопающій себя по брюшку весьма солидныхъ размѣровъ, это за душу тянущее завываніе, производили впечатлѣніе дѣйствительно богатырской тоски. Г. Демидовъ сцену Фарлафа исполняетъ недурно, благодаря тому, что игрой и интонаціями старается подражать великолѣпному петербургскому исполнителю этой роли Петрову. Г-жа Эйбоженко имѣетъ всѣ данныя, чтобы успѣшно изобразить страстно-поэтическую личность Ратміра: прекрасный голосъ, весьма выгодную наружность, благородную простоту въ движеніяхъ, — но зачѣмъ эта молодая пѣвица такъ не тверда въ тактѣ? Къ чему это постоянное tempo rubato, то непомѣрно затягивающее, то стремительно учащающее ритмъ? Пусть хорошенько слѣдитъ за этой своею слабостью г-жа Эйбоженко, если не хочетъ, чтобы она обратилась въ неисправимый порокъ. Арія третьяго дѣйствія удалась ей болѣе всего и вызвала единодушный восторгъ публики. Въ Свѣтозарѣ, г. Финокки, совершенно утратилъ голосъ: этотъ маленькій для пѣвца недостатокъ, да еще прекурьезный итальянскій акцентъ въ устахъ кіевскаго князя, производили прекомическій эффектъ:

Чьято рѣшимуя, чтобо уронить вамо радуеть!

восклицалъ чадолюбивый [illegible], и казалось: какъ будто это какой-нибудь грозный дожъ благословлялъ молодую чету венеціанскихъ патриціевъ.

Въ роли Финна г. Додоновъ былъ хорошъ безукоризненно: такого отличнаго выразительнаго исполненія трудной баллады

второго дѣйствія, я еще никогда не слышалъ. Г-жа Т[illegible]нова (Горислава) выказала свѣжій, красивый сопрано, [illegible] твердую, склонную къ повышенію интонацію и [illegible] плоскую игру. Баянъ — Владиславлевъ просто не приличенъ. Нельзя, г. Владиславлевъ, обладая свойствомъ издавать такіе безобразно-козлиные звуки, браться за идеально поэтическую партію Баяна. Всему есть границы и вамъ, какъ опытному и когда-то хорошему артисту, слѣдовало бы имѣть побольше совѣстливости. Конечно 25 рублей сер. сумма весьма соблазнительная, но вѣдь публика и Глинка не виноваты въ томъ, что московская дирекція столь скупая тамъ, гдѣ нужно быть порасточительнѣе, такъ высоко цѣнитъ ваши прежнія заслуги!

Оркестръ на этотъ разъ былъ оперный и дѣло по этому дѣло гораздо лучше, чѣмъ въ „Жизни за царя". Въ особенности удачно, съ большимъ увлеченіемъ была съиграна увертюра. Что касается до общаго хода оперы, ансамбля, то разумѣется онъ оставлялъ желать весьма многаго, однакоже не было такой баснословной неурядицы, какою угостила насъ русская опера при возобновленіи „Руслана" въ прошедшемъ году.

Бенефисъ г. Финокки едва-ли не былъ лебединой пѣснью русскаго опернаго сезона. Уже близко открытіе итальянскихъ спектаклей, и чѣмъ-то зловѣщимъ охватило мою душу, когда среди представленія, въ одной изъ ложъ бенуара, появилась высокая, тощая фигура властителя московскихъ кармановъ, синьора Мерелли. Лицо его дышало спокойной самоувѣренностью и на устахъ по временамъ играла улыбка не то презрѣнія, не то хитраго самодовольства. О чемъ думалъ этотъ ловкій итальянецъ? Вѣроятно о томъ эффектѣ, который произведетъ на публику долженствовавшая появиться вскорѣ афиша съ вновь прибавленными именами г-жъ Маллингеръ и Мурской, и о томъ какъ мило наивна наша публика, которая вѣритъ и въ Лукку, и въ Маллингеръ, и въ Мурскую, и никогда не услышитъ ни ту, ни другую, ни третью. Да и какъ не улыбаться при этихъ мысляхъ! Благословенная страна для г. Мерелли наша богоспасаемая Москва. Грубое шарлатанство, упорная система наглаго надувательства награждаются въ ней не позорнымъ изгнаніемъ, а туго набитыми карманами, и даже кое чѣмъ другимъ болѣе почетнымъ.

IX.

Итальянская опера „Африканка“. „Трубадуръ“. Бенефисъ г. Демидова. Забава „Славянскаго Базара“. Музыкальный хроникеръ „Гражданина“.

№ 267, отъ среды 24 сентября 1872 г.

Въ понедѣльникъ 10 сентября итальянскій сезонъ открылся „Африканкой“ Мейербера. Не посчастливилось г. Мерелли въ выборѣ этой оперы для ознакомленія публики съ его персоналомъ. Начать съ того, что „Африканка“ представляетъ громадныя трудности, какъ въ чисто вокальномъ отношеніи, такъ и во всѣхъ другихъ. Не даромъ же Мейерберъ въ теченіи стольких лѣтъ не рѣшался выпускать уже вполнѣ готовую партитуру изъ своего портфеля и такъ и умеръ, не дождавшись пѣвицы съ такими средствами, какія онъ считалъ достаточными для исполненія партіи Селики. Затѣмъ, партитура „Африканки“ условлена множествомъ большихъ ансамблей, а также трудными речитативами, требующими тонкаго и хорошо веденнаго ритмированія. Наконецъ и сценическая обстановка оперы требуетъ большихъ затратъ и великаго искусства. Вотъ этимъ условіямъ могутъ удовлетворить только такія превосходныя сценическія, какъ парижская, вѣнская, берлинская и мюнхенская, т. е. кромѣ отличнаго опернаго персонала, огромныхъ хоровыхъ и оркестровыхъ массъ и роскошной матеріальной обстановки имѣется постоянный, отлично составленный, но болѣе или менѣе ограниченный оперный репертуаръ допускающій въ теченіи одного сезона новую постановку лишь самыхъ многосценныхъ оперъ. Но въ нашемъ театрѣ, гдѣ опера и готовое хоръ является сегодня въ русской оперѣ, а завтра принуждена служить подъ знамена г. Мерелли, гдѣ публика привыкла слушать не музыку, а трели, трудныя теноровыя ноты и тому подобныя принадлежности вокальнаго искусства, гдѣ каждую новую г. Мерелли ставитъ новую или возобновляемую оперу, — надо къ нему перестать

[illegible], или же надѣлаютъ скандала, — совершенно излишне ставить такія произведенія опернаго репертуара, какъ „Африканка“. Уже ограничивался бы г. Мерелли истасканными, но доходными и надоѣвшими итальянской музыкальной стряпни, — оно бы и ему было легче, да и публикѣ пріятнѣе.

Но мнѣ кажется, что, даже, имѣя въ своемъ распоряженіи и всѣ средства и то время, какія нужны для сколько нибудь сноснаго выполненія трудной Мейерберовской партитуры, собственно „Африканка“ не стоитъ того, чтобы приносить для нея какія бы то ни было жертвы. Оперу эту можно назвать во всѣхъ отношеніяхъ неудачною, и для цѣлаго музыкальнаго міра то обстоятельство, что Мейерберъ такъ дорожилъ ею, — остается загадкою.

Во первыхъ „Африканка“ написана на весьма неудачное либретто, и это тѣмъ болѣе странно, что Мейерберъ былъ великимъ мастеромъ въ выборѣ достойныхъ его музыки сценаріумовъ. Какая-то проницательная и страстно влюбленная въ Васко-де-Гаму дикарка открываетъ, изволите ли видѣть, этому по истинѣ просвѣщенному мореплавателю, путь въ Индію: да вѣдь также по географической картѣ указательнымъ перстомъ и водитъ, какъ будто на своемъ Малагаскарѣ она только и дѣлала, что обучалась географіи. Скажите, можетъ ли оперный текстъ, на этомъ основномъ драматическомъ мотивѣ построенный, вызвать изъ души истиннаго художника вдохновенные звуки? Этотъ вопросъ очевидно разрѣшается отрицательно; но дѣло въ томъ, что въ Мейерберѣ слѣдуетъ отличать двѣ совершенно противоположныя стороны его артистической натуры. Онъ совмѣщалъ въ себѣ богато одареннаго музыканта съ рабскимъ прислужникомъ привычекъ грубой, въ эстетическомъ смыслѣ, толпы. Этотъ рабъ неизбѣжно пошлыхъ инстинктовъ бульварной французской публики нерѣдко сводилъ съ настоящаго пути геніальнаго художника; но нигдѣ онъ не принесъ такой огромной жертвы на алтарь невѣжества, какъ въ „Африканкѣ“. Какъ ни богатъ былъ, скажемъ, блестящимъ вдохновеніемъ этотъ превосходный композиторъ, но его генія и всей его громадной опытности не хватило на то, чтобы облечь въ художественныя формы странныя несообразности, представляемыя сюжетомъ „Африканки“. Я не могу указать ни на одно мѣсто, въ цѣлой оперѣ, которое могло-бы выдержать хотя бы отдаленное сравненіе съ красотами „Гугенотовъ“ и „Пророка“. Разумѣется, замѣчательная техника Мейербера на каждомъ шагу даетъ себя знать и въ „Африканкѣ“, но это не болѣе, какъ румяна и бѣлила на лицѣ увядшей красавицы.

Какъ на единственное мѣсто, достойное серьезнаго вниманія, я могу указать только на танцы и нѣкоторые хоры въ четвертомъ дѣйствіи, гдѣ композитору удалось нѣсколькими смѣлыми взмахами кисти удачно охарактеризовать дикое веселіе и грубый фанатизмъ какого-то, чуждаго намъ, міра африканскихъ дикарей. Что касается знаменитой прелюдіи (унисона) въ пятомъ актѣ, то это не болѣе, какъ поразительный оркестровый эффектъ, облекающій въ ослѣпительно яркія краски самую обыкновенную ни мало не оригинальную мелодію. Но я уже по поводу „Рогнѣды" имѣлъ случай говорить, что большинство публики въ музыкѣ, какъ и въ живописи, предпочитаетъ колоритъ рисунку, и охотно прощаетъ отсутствіе вдохновенія, если оно прикрыто бьющимъ въ глаза эффектомъ. Парижскіе рецензенты прославили по всему міру эти нѣсколько тактовъ, проникновенныхъ, какъ они писали, какими-то высшими небесными силами, —и вотъ гдѣ бы ни давали „Африканку", подогрѣтая молвой публика, ждетъ не дождется унисона, и чтобы не отстать отъ Парижа, изъявляетъ громкіе восторги, кричитъ бисъ и уходитъ изъ театра подъ впечатлѣніемъ мнимыхъ красотъ прелюдіи.

Изъ своего персонала г. Мерелли представилъ публикѣ въ „Африканкѣ" г-жу Урбанъ — драматическую примадонну; г-жу Дюваль—лирическую примадонну и г. Нодена—перваго тенора. Первая изъ поименованныхъ пѣвицъ, хотя весьма недурна, но какъ мнѣ показалось весьма мало возвышается надъ уровнемъ посредственности. Въ трудной партіи Селики г-жа Урбанъ выказала еще свѣжій, довольно сильный голосъ, не особенно представительную наружность и весьма умѣренныя актерскія способности: техническая сторона вокализаціи — колоратура, какъ мнѣ показалось, посредственно развита, и вообще качества г-жи Урбанъ чисто отрицательнаго свойства; она не особенно отличалась, но и не произвела невыгоднаго впечатлѣнія. Впрочемъ, болѣе основательное сужденіе о достоинствахъ и недостаткахъ этой пѣвицы я буду въ состояніи вывести только по выслушаніи ея въ нѣсколькихъ роляхъ: партія Селики, и по вокальнымъ условіямъ и по характеру роли слишкомъ исключительная, чтобы въ ней можно было со всѣхъ сторонъ зарекомендовать себя публикѣ. Болѣе симпатичною показалась мнѣ другая пѣвица, г-жа Дюваль; у ней и голосъ далеко не лишенъ прелести, и весьма благовидная наружность. Это послѣднее обстоятельство будетъ во всякомъ случаѣ сильнымъ противовѣсомъ недостаткамъ пѣвицы, если бы таковые оказались, хотя, какъ я буду имѣть случай сказать ниже, г-жа Дюваль, черезъ два дня, въ роли Элеоноры въ Трубадурѣ, только укрѣпила во мнѣ, какъ и во всей публикѣ, благопріятное о себѣ мнѣніе.

Г. Ноденъ, по случаю внезапной болѣзни, просилъ снисхожденія публики, а потому и критика должна притупить свои стрѣлы. Мнѣ показалось, что г. Ноденъ пѣвецъ весьма не [illegible], и если дѣйствительно онъ былъ боленъ, то я [illegible] справедливость удивительному искусству, съ какимъ г. Ноденъ, не бывъ въ состояніи издать ни одной грудной ноты, посредствомъ различныхъ ухищреній, сумѣлъ провести свою партію настолько сносно, что не удостоился шиканья верхнихъ слоевъ театра, столь же неосмотрительно расточающихъ знаки неудовольствія, сколько и заявленія своихъ пламенныхъ восторговъ. Теперь предстоитъ разрѣшенію вопросъ: дѣйствительно ли былъ постигнутъ внезапною болѣзнью г. Ноденъ, или же отсутствіе голоса слѣдуетъ приписать тому обстоятельству, что онъ, какъ мнѣ достовѣрно извѣстно, уже въ 1847 г. съ успѣхомъ пѣлъ на одной изъ первыхъ итальянскихъ сценъ, что съ тѣхъ поръ много воды утекло, много пѣвцовъ появилось и исчезло въ рѣкѣ забвенія, и что четверть вѣка въ карьерѣ пѣвца — періодъ времени достаточный для причиненія, хотя и внезапныхъ, но хроническихъ заболѣваній. Но подождемъ; время разрѣшитъ мои сомнѣнія.

О г. Коста, приглашенномъ на роли добросовѣстнаго г. Босси, о которомъ по этому случаю не могу не сказать добраго слова, я замѣчу только, что это не болѣе какъ дюжинная посредственность, да еще замѣчу то, что г. Коста вовсе не зналъ своей роли. Тоже самое относится и къ г.г. Рагуэръ и Маріанини, исполнявшимъ третьестепенныя роли, но заявившимъ себя первостепенными музыкальными невѣждами.

О г. Граціани, пѣвшемъ партію дикаря Нелюско, скажу, что этотъ ловкій пѣвецъ исполнилъ свою партію съ свойственною ему манерностью, но не безъ эффекта, несмотря на сильный упадокъ голосовыхъ средствъ. Игралъ же г. Граціани очень усердно, если такъ можно назвать какое-то корюченіе, къ которому прибѣгалъ артистъ, чтобы съ вящею правдивостью изобразить передъ нами влюбленнаго и самоотверженнаго дикаря.

Вообще, какъ и всегда въ нашей итальянской оперѣ, общее исполненіе было таково, что во всякомъ другомъ большомъ городѣ оно немыслимо. Но наша почтенная столица весьма равнодушна къ подобнаго рода невнимательности къ ней со стороны театральнаго начальства и, за удовольствіе, всего только по одному разу, прослушать г-жъ Патти и Нильсонъ, она готова не только терпѣть всякія безчинства мерелліевской администраціи, но даже и платить за это отличныя деньги.

Вслѣдъ за „Африканкой", на той же сценѣ шелъ отмѣнно

пошлый, давно уже всѣмъ оскомину набившій „Трубадуръ". Опера эта прошла съ тою мило безцеремонною неурядицею, какою посѣтителя нашего Большого Театра не удивишь. На этотъ разъ публикѣ поднесены были три, въ своемъ родѣ замѣчательныя новинки, въ образѣ пѣвицы Стеллы-Бонеръ, тенора Болисъ и баритона Мацполи.

Г-жа Стелла Бонеръ, несмотря на поэтическое значеніе тѣхъ словъ, которыми она себя именуетъ, родилась должно быть не подъ особенно счастливой звѣздой. Или я сильно ошибаюсь, или „звѣздѣ счастья" весьма скоро придется закатиться на горизонтѣ Москвы. Если при своемъ первомъ дебютѣ г-жа Бонеръ не потерпѣла позорнаго фіаско, то я объясню это тѣмъ обстоятельствомъ, что публика недоумѣвала: ужъ не есть ли дикое завываніе этой пѣвицы и ея шальныя прыжки по сценѣ — въ высшей степени реальное воспроизведеніе цыганскаго типа Азучены, въ роли которой г-жа Бонеръ появилась. Она то зычнымъ голосомъ взвизгнетъ какую нибудь высокую ноту, похожую на крикъ огромной совы, то прохрипитъ низкій, чуть не басовой звукъ, отъ котораго морозъ по кожѣ подираетъ, и все это въ разладъ съ аккомпаниментомъ оркестра, фальшиво до крайности, дико, странно, нелѣпо, ну точь въ точь какъ опьянѣвшая отъ винныхъ возліяній цыганская матрона въ залѣ Эльдорадо, когда весь хоръ въ угоду подкутившихъ московскихъ купчиковъ, лихо отхватываетъ:

Эхъ Настасья, эхъ Настасья,
Отворяй-ка ворота!

Теноръ г. Болисъ тембромъ голоса и манерой издавать звукъ сильно напоминаетъ бывшаго московскаго пѣвца г. Сѣтова. Тѣ же сдавленные звуки, то же неестественное напряженіе грудныхъ и горловыхъ мускуловъ — только нѣтъ въ немъ качествъ, которыми отличался Сѣтовъ, т. е. его отличной декламаціи и сценической выдержанности. Первую свою закулисную пѣсенку, а также andante аріи третьяго дѣйствія онъ еще пропѣлъ сносно, но въ знаменитомъ allegro „Di quella pira", какъ хватилъ высокое грудное do, да совершенно фальшиво, — такъ бѣдный и провалился. Немезида, засѣдающая въ райкѣ, въ отвѣтъ на его сорвавшуюся ноту, немедленно пустила нѣсколько весьма энергическихъ свистковъ.

Баритонъ г. Мацполи, одаренъ голосомъ, лишеннымъ всякой прелести, да къ тому же, какъ и г-жа Стелла Бонеръ, интонируетъ весьма нетвердо; успѣха не имѣлъ никакого.

Единственнымъ утѣшительнымъ явленіемъ въ персоналѣ итальянской оперы оказывается покамѣстъ г-жа Дюваль. Въ не-

благодарной роли Пиесы, въ „Африканкѣ“ [illegible] пѣвица еще не могла выказать съ выгодной стороны всѣ свои блестящія качества. За то, въ болѣе выдающейся партіи Элеоноры, г-жа Дюваль положила прочное основаніе своей [illegible] репутаціи въ Москвѣ. Прекрасный, молодой еще голосъ, безукоризненно вѣрная интонація, весьма достаточная выработанность колоратуры, изящная простота игры, теплота и выразительность—вотъ качества новой примадонны, которой, я увѣренъ, суждено сдѣлаться любимицей нашей публики, чего я [illegible] желаю. Боюсь одного только: какъ бы г. Мерелли не уморилъ свою прекрасную примадонну. Въ понедѣльникъ г-жа Дюваль пѣла, въ среду пѣла, въ четвергъ пѣла и въ субботу пѣла: исполнить въ теченіе одной недѣли два раза Пиессу и по разу Элеонору и Джильду въ „Риголетто.“ [illegible] молодую и бодрую артистку можетъ утомить до изнеможенія. Но г. Мерелли одинаково прижимаетъ и своихъ пѣвцовъ и свою публику, сбирая съ тѣхъ и другихъ дань, съ кого натурою, а съ кого государственными кредитными билетами.

Между двумя первыми представленіями итальянской оперы ухитрился затѣсаться бенефисъ г. Демидова, давшаго намъ „Жизнь за Царя“ съ новымъ Ваней г-жей Енгалычевой. Преобразовавшись изъ Эльвиры Анжели въ простую россіянку, г-жа Енгалычева отъ этой метаморфозы ничего не выиграла. При ней остался ея феноменально-красивый голосъ, но при ней же и все то, что препятствуетъ молодой пѣвицѣ быть сколько-нибудь серьезной артисткой. То-же неразсчетливое щеголяніе грудными нотами, тоже отсутствіе благоразумной экономіи своихъ вокальныхъ силъ, та же дѣтски не продуманная игра. Въ третьемъ дѣйствіи г-жа Енгалычева выпустила сразу всѣ свои снаряды, ошеломила публику красотой голоса, а въ эпилогѣ она уже была ниже всякой критики; голосъ болѣе ей не повиновался и пѣснь сироты „Ахъ не мнѣ бѣдному“ она исполнила просто каррикатурно.

Съ первыхъ мѣсяцевъ нынѣшняго года открыта въ Москвѣ при Славянскомъ Базарѣ прелестная зала, въ строго выполненномъ русскомъ стилѣ, вполнѣ оправдывающая присвоенное ей названіе „Русской Палаты“. Строитель великолѣпнаго зданія, въ которомъ она помѣщается, сколько можно судить по тому, для чего эта зала до сихъ поръ служила, предназначаетъ ее для устройства въ ней по преимуществу вечеровыхъ собраній, если такъ выразиться, полезно-пріятныхъ, въ которыхъ весьма нуждаются люди, болѣе требовательные, нежели тѣ, которые довольствуются составомъ нашихъ клубныхъ такъ называемыхъ

семейныхъ вечеровъ, гдѣ плохенькое пѣніе смѣняется столь-же плохенькимъ разсказомъ, или скучнымъ чтеніемъ, за которымъ слѣдуетъ раздирающая ухо музыка и наконецъ танцы. Вечера Славянскаго Базара съ перваго же дня ихъ открытія пожелали стать особнякомъ, и за это желаніе нельзя не быть признательнымъ ихъ учредителю. Онъ задался совершенно вѣрной мыслью — удовлетворить потребности, которая дѣйствительно существуетъ и повидимому не останавливался передъ матеріальными для этого пожертвованіями. Можно быть какого хотите мнѣнія о причинахъ недостаточнаго успѣха лекціи, которыми открылась зала Базара, но со стороны ихъ учредителя было сдѣлано все, что находилось въ его власти, отъ него лично зависѣло. Онъ соединилъ на этихъ чтеніяхъ все, что только могла дать Москва для исполненія этой задачи. Достаточно было присутствовать хоть на одной изъ этихъ бесѣдъ, чтобы вынести убѣжденіе, что это не спекуляція и не праздная забава желающаго меценатствовать человѣка; что въ основаніи этихъ собраній лежитъ серьезная мысль, для осуществленія которой учредитель вечеровъ долженъ былъ принести немало жертвъ, преодолѣть не мало трудностей. Въ истекшемъ сезонѣ на вечерахъ Славянскаго Базара преобладалъ элементъ ученый; на нынѣшнемъ предполагается рядъ музыкально-литературныхъ забавъ, въ которыхъ повидимому преобладающее мѣсто займетъ элементъ музыкальный. Вотъ почему въ качествѣ музыкальнаго хроникера, я счелъ своею обязанностью побывать въ прошедшее воскресенье въ Славянскомъ Базарѣ, гдѣ была объявлена первая музыкально-литературная забава. Въ этомъ наименованіи того, что въ просторѣчіи обыкновенно называется музыкально-литературнымъ вечеромъ, видно желаніе дать нѣчто особенное, выходящее изъ предѣловъ обыденности, долженствующее отличить вечера Базара отъ клубныхъ и другихъ музыкальныхъ вечеровъ, нѣчто, возлагающее на г. учредителя отвѣтственность гораздо большую той, которую принимаетъ на себя клубъ или частное лицо, приглашающее публику на простой увеселительный вечеръ. Я считаю по этому позволительнымъ отнестись къ вечерамъ Базара съ нѣкоторою требовательностью, объясняемою желаніемъ, чтобы они стали на почву того серьезнаго отношенія къ музыкѣ, котораго мы въ правѣ ожидать отъ начинанія, не носящаго на себѣ спекуляціоннаго характера.

Начнемъ съ того, что ни музыка, ни литература, ни какое бы то ни было искусство въ настоящемъ смыслѣ этого слова, не существуютъ для простой забавы: они отвѣчаютъ, какъ каждому гимназисту извѣстно, гораздо болѣе глубокимъ

потребностямъ человѣческаго общества, [illegible] развлеченія и легкихъ удовольствій. Для послѣдней цѣли имѣются цирки, всякаго рода акробатическія представленія, [illegible] говорящія головы, великаны и великанши, шато-де-[illegible] съ ихъ гривуазными пѣсенками и тому подобныя болѣе или менѣе увеселяющія зрѣлища. Или ужъ не полагаетъ ли администрація Славянскаго Базара, что Бетховенъ и Глинка, Шекспиръ и Гоголь создавали свои безсмертныя произведенія для потѣхи празднаго, или развлекающагося человѣка? Въ такомъ случаѣ картина съ изображеніемъ знаменитыхъ славянскихъ музыкантовъ, украшающая одну изъ стѣнъ залы, точно также какъ и портреты лучшихъ русскихъ писателей, развѣшанные въ простѣнкахъ, безмолвно протестуютъ противъ подобнаго взгляда на искусство. Смѣю завѣрить г. учредителя, что не только великіе художники, изображенія коихъ имѣются въ залѣ базара, но даже и такіе скромные смертные какъ протоіерей Турчаниновъ, композиторъ Сметана и тому подобныя свѣтила искусства, помѣщенныя на одной картинѣ съ Глинкой и такимъ образомъ, возведенныя Славянскимъ Базаромъ въ знаменитости, были весьма далеки отъ мысли, что творенія ихъ будутъ предметомъ простой только забавы.

Затѣмъ, я нахожу, что забавы будутъ служить обильной пищей для каламбурныхъ инстинктовъ остроумныхъ москвичей. Уже въ теченіе перваго вечера Базара, я отъ нѣсколькихъ лицъ слышалъ, долженствующую скоро сдѣлаться стереотипною, игру словъ, что, дескать: „забава эта вовсе не забавна!“ А что если въ головѣ злонамѣреннаго писателя зародится мысль искать въ литературныхъ и музыкальныхъ упражненіяхъ гг. артистовъ, принимающихъ участіе въ вечерахъ Базара, элемента забавности не въ прямомъ значеніи этого слова, не въ смыслѣ увеселительныхъ качествъ исполняемаго, а въ смыслѣ болѣе или менѣе грубыхъ промаховъ играющихъ и читающихъ? Вѣдь это критическое отношеніе публики къ Базару, вызываемое необычайностью наименованія забава, не будетъ выгодно для новаго предпріятія.

А между тѣмъ немало забавнаго было въ первомъ вечерѣ базара. Забавенъ былъ миніатюрный оркестрикъ, сопровождавшій арію изъ „Гальки“, пѣтую г. Додоновымъ, причемъ этотъ оркестрикъ игралъ такія курьезныя звуковыя сочетанія, которыя бѣдному Монюшкѣ ужъ конечно и въ голову не приходили. Забавенъ былъ неизвѣстный молодой человѣкъ, продирижировавшій эту арію, кстати и некстати съ комическою [illegible] размахивавшій при этомъ руками, облеченными въ [illegible]

бѣлыя перчатки. Забавна была г-жа Енгалычева, стремительно вбѣжавшая въ залу, какъ будто ища кого-то, и столь же стремительно пропѣвшая до нельзя избитый романсъ „Прости на вѣчную разлуку“, коверкая при томъ слова, напримѣръ, такимъ образомъ:

„Быть можетъ быть виновна я!“

Забавна была и хорошенькая г-жа Любвина, пропищавшая два романсика. Но всего забавнѣе былъ какой-то господинъ, усѣвшійся къ маленькому столику, снабженному двумя традиціонными свѣчками, и съ таинственнымъ видомъ, какъ бы сообщая публикѣ важную государственную тайну, не прочитавшій, а буквально прошептавшій „Записки сумасшедшаго“ Гоголя.

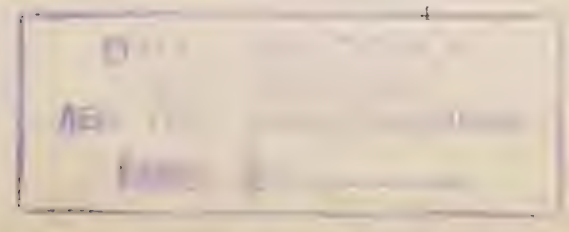
Особенно странно мнѣ показалось то, что этотъ, повидимому, почтенный чтецъ, позволялъ себѣ, не смотря на лежавшую передъ нимъ книгу, такъ сказать своими словами передавать содержаніе гоголевскаго творенія. Напримѣръ, были произнесены слѣдующія слова: „Луна дѣлается въ Гамбургѣ и весьма скверно дѣлается“! Это восхитительное весьма прескверно, навязанное почтеннымъ чтецомъ, такому безукоризненному стилисту, какимъ, какъ извѣстно, былъ чиновникъ Поприщинъ, переходитъ даже за предѣлы забавности!

Москва такъ не богата развлеченіями, что иниціатива такого дѣла, какъ хорошо составляемые литературно-музыкальные вечера, достойна всякаго поощренія. Но рубль серебромъ плата не маленькая; она дѣлаетъ посѣтителя тѣмъ болѣе требовательнымъ, что Базаръ, повидимому, хочетъ отличиться отъ другихъ учрежденій подобнаго рода.

Въ заключеніе моего фельетона не могу не подѣлиться съ читателями однимъ для меня крайне лестнымъ, а для нихъ не лишеннымъ курьеза, извѣстіемъ. Въ Петербургѣ издается кн. Мещерскимъ журналъ „Гражданинъ“. Въ послѣднемъ номерѣ этого журнала появилась подписанная тремя звѣздочками статейка, озаглавленная такъ: „Московская музыкальная хроника“. Неизвѣстный хроникеръ начинаетъ свою статейку заявленіемъ, что онъ желаетъ знакомить читателей „Гражданина“ съ главными явленіями музыкальной жизни Москвы, и затѣмъ совершаетъ этотъ процессъ ознакомленія весьма оригинальнымъ способомъ, т. е. беретъ мой фельетонъ, напечатанный въ 102 № „Р. В.“, и вкратцѣ передаетъ его содержаніе, ни мало ни указывая на свой источникъ, да еще кое-гдѣ прибавляетъ свои, по большей части неумѣстныя слова, въ родѣ того напр., что г. Демидовъ „талантливый актеръ-самоучка“, г. Радонежскій „обладаетъ выработкой голоса“, а г-жа Александрова „играетъ съ не-

поддѣльнымъ чувствомъ". Есть и фразы, цѣликомъ изъ моего фельетона взятыя, напр: „Къ сожалѣнію природа не одарила его (г. Додонова) высокимъ грудным регистромъ, что составляетъ необходимое условіе для полнаго успѣха тенора".

Такое безцеремонное обращеніе неизвѣстнаго рецензента обличаетъ въ немъ весьма изворотливаго по части построчной платы субъекта, а меня не только не обижаетъ, но напротивъ, я совершенно неожиданно сдѣлался благотворителемъ журнала „Гражданина" и его музыкальнаго хроникера, а благотворить всегда пріятно, особенно когда это ничего не стоитъ.



X.

Итальянская опера. Квартетные сеансы Русскаго Музыкальнаго Общества.

№ 231. Вторникъ 24 октября 1872 г.

Я довольно долго ждалъ такихъ выходящихъ изъ ряда событій въ нашемъ музыкальномъ мірѣ, которыя могли бы послужить матеріаломъ для моихъ музыкальныхъ бесѣдъ съ читателемъ. Но прошло болѣе трехъ недѣль и я едва только могу указать на два факта, достойные быть занесенными въ мою лѣтопись: появленіе въ итальянской оперѣ г-жи Патти и открытіе сезона собраній Русскаго Музыкальнаго Общества первой квартетной серіей. Съ тѣхъ поръ какъ я говорилъ въ моемъ послѣднемъ фельетонѣ о первомъ появленіи передъ московской публикой труппы г. Мерелли, было дано уже нѣсколько возобновленныхъ оперъ итальянскаго репертуара: „Трубадуръ“, „Риголетто“, „Эрнани“ и двѣ французскаго: „Фенелла“ и „Фра-Дьяволо“. Объ операхъ Верди великое множество разъ писалось и печаталось и я не счелъ нужнымъ сообщить читателямъ газеты тѣ избитыя истины, что произведенія этого маэстро, несмотря на прорывающіяся у него по временамъ блестки, хотя и грубаго, но неподдѣльнаго вдохновенія,—изобилуютъ пошло плясовыми мотивами, варварскими пріемами инструментовки, и всякаго рода общими мѣстами, свойственными вообще композиторамъ итальянской школы. Освѣжительное впечатлѣніе произвели на меня обѣ оперы Обера, композитора не первостепеннаго, но не лишеннаго многихъ весьма крупныхъ достоинствъ. Какъ всѣ хорошіе композиторы французской школы,—Оберъ отличается элегантною чистотою гармоническої техники, обиліемъ милыхъ, эффектно ритмованныхъ мелодій, разумною расчетливостью на внѣшніе эффекты и красивой инструментовкой. Элемента страстности, бурныхъ порывовъ, сильнаго непосредственнаго вдохновенія—не ждите отъ Обера. Въ своихъ сочи-

пеніяхъ онъ является ловкимъ, веселымъ, умнымъ, свѣтски-изящнымъ французомъ, какимъ онъ былъ и въ жизни. Достаточно указать на одну замѣчательную черту изъ жизни этого композитора, чтобы охарактеризовать художественную личность Обера.

Доживъ до глубокой старости въ Парижѣ, среди всего, что было блестящаго и лучшаго въ этой „столицѣ міра“, какъ называютъ ее французы—онъ никогда не ощущалъ потребности освѣжиться новыми впечатлѣніями, манящими даже и всякаго парижанина изъ душныхъ предѣловъ города. Онъ откровенно признавался, что терпѣть не можетъ красотъ природы и что, внѣ Парижа и усвоенныхъ имъ привычекъ суетной свѣткости, онъ не можетъ быть счастливъ. Отъ этого старикъ Оберъ почти безвыѣздно прожилъ свой вѣкъ въ Парижѣ, днемъ ухаживая за ученицами, находившейся подъ его управленіемъ Консерваторіи, вечеромъ, скитаясь по театральнымъ кулисамъ и женскимъ уборнымъ, всю ночь напролетъ, по ремесленному работая надъ своими операми, которыхъ, въ теченіе своей долголѣтней жизни, онъ написалъ тьму. Въ немъ было нѣчто особенное, напоминавшее петиметровъ и маркизовъ прошедшаго столѣтія. Какая то броня аристократической безстрастности и скептицизма охраняла Обера отъ романтическихъ бредней и мечтательной чувствительности, бывшей въ такомъ ходу въ его молодое время и имѣвшей такое сильное вліяніе на художниковъ другого закала, напримѣръ, на Берліоза. Вотъ отчего нигдѣ симпатичныя качества французскаго композитора не проявляются съ такою силою, какъ въ его комическихъ операхъ, особенно если сюжетъ имъ заимствованъ изъ великосвѣтской жизни. Въ „Фенеллѣ“ много прекрасныхъ нумеровъ, много знанія и ума, но въ ней все же нѣтъ той теплоты и глубины, которыя были потребны для удачнаго музыкальнаго воспроизведенія сильно драматическаго сюжета. Видно, что Оберъ, перебравшись изъ Opéra Comique въ Grand Opéra, дѣлаетъ надъ собой усиліе; напротивъ, въ такихъ операхъ, какъ „Черное домино“, „Бронзовый конь“, „Фра-Дьяволо“,—онъ чувствуетъ себя въ своей сферѣ и милыя его качества развертываются здѣсь во всей своей прелести.

Среди напыщенныхъ произведеній, составляющихъ репертуаръ итальянской оперы, такое милое произведеніе, какъ „Фра-Дьяволо“ представляетъ во всякомъ случаѣ отрадное явленіе, на которомъ отдыхаешь. Опера прошла, въ смыслѣ исполненія партій соло, весьма удовлетворительно, а г. Поденъ произвелъ въ эффектной роли разбойника-джентельмена рѣшительный фу-

воръ. Я долженъ между прочимъ упомянуть по этому поводу, что сомнѣнія мои на счетъ этого пѣвца разсѣялись совершенно. Г. Ноденъ при своемъ первомъ появленіи въ партіи Васко-де-Гама, былъ дѣйствительно боленъ; онъ пѣлъ черезъ силу и рѣшился, чтобы вывести только г. Мерелли изъ неловкаго положенія, бравировать нашу капризную и ужасную въ своей злобѣ публику. Такое самопожертвованіе дѣлаетъ честь г. Нодену, и я весьма радуюсь, что онъ непосредственно за этимъ дебютомъ, при второмъ-же представленіи „Африканки“, пожалъ обильную дань рукоплесканій, которыя теперь уже расточаются при каждомъ появленіи артиста.

Голосъ у г. Нодена не изъ особенно сильныхъ; но онъ такъ разумно пользуется своими средствами, что за-поясъ заткнетъ многихъ своихъ собратовъ-теноровъ, славящихся болѣе силою грудныхъ мускуловъ, чѣмъ дѣйствительно хорошимъ пѣніемъ.

Дѣло въ томъ, что г. Ноденъ въ полной мѣрѣ обладаетъ искусствомъ нюансировать, т. е. умѣстно примѣнять и чередовать свои различные регистры (грудной, головной и медіумъ),—а въ этомъ-то собственно говоря и состоитъ все искусство пѣнія. Какъ превосходно напримѣръ, исполняетъ г. Ноденъ сцену съ англичанкой въ первомъ дѣйствіи, когда появленіе ревниваго лорда останавливаетъ, любовныя изліянія элегантнаго разбойника, и онъ съ гитарой въ рукахъ принимается за свою пѣсенку. Какая бездна вкуса въ его фразировкѣ, сколько изящной простоты и чувства въ его осмысленномъ, ловкомъ исполненіи! Безжалостная рука времени не оставила безъ своего разрушительнаго вліянія голосовыя средства г. Нодена,—но за то онъ пріобрѣлъ такую опытность, такую закаленность, которая, къ сожалѣнію, никогда не встрѣчается въ молодыхъ пѣвцахъ.

Такъ-то всегда бываетъ въ нашемъ преходящемъ мірѣ. Какъ только человѣкъ плодомъ долголѣтней работы, испытавъ много горькихъ минутъ убійственнаго разочарованія и безплодной злобы, преодолѣвъ тьму препятствій, попадетъ наконецъ на свой настоящій путь, какъ смотришь—уже начинаетъ потухать и ослабѣвать въ немъ та самая могучая сила, ради разумнаго направленія которой онъ трудился, заблуждался, падалъ духомъ, снова принимался за трудъ, словомъ—ради которой онъ жилъ.

Эти мысли пришли мнѣ въ голову во время исполненія на сценѣ Большого Театра „Травіаты“ Верди.

Много нагрѣшило это дитя далекаго Юга предъ своимъ искусствомъ, наводнивъ весь музыкальный міръ своими шарманочно-пошлыми измышленіями, но и многое простится ему ради

той несомнѣнной талантливости, искренности неподдѣльнаго чувства, которыя присущи каждому произведенію Верди.

А между тѣмъ на склонѣ своей авторской карьеры, когда уже ключъ вдохновенія значительно понизякъ, Верди наконецъ одумался и круто повернулъ въ своей сочинительской манерѣ на новый путь, увлекшій его далеко отъ общепринятыхъ въ итальянскомъ композиторствѣ пріемовъ, на путь, приведшій его: куда бы вы думали? — Къ Вагнеру. Этотъ поворотъ, провозвѣстникомъ котораго былъ поставленный въ 1867 г. въ Парижѣ „Донъ-Карлосъ“,—вполнѣ выразился въ послѣдней операѣ Верди, „Аидѣ“, написанной для каирской сцены, по заказу египетскаго хедива. Недавно заглянувъ съ понятнымъ предубѣжденіемъ, въ великолѣпно изданный въ Парижѣ клавираусцугъ „Аиды“, я былъ пріятно изумленъ съ первыхъ-же тактовъ прелестной интродукціей, написанной подъ сильнымъ вѣяніемъ вагнеровской музы, нимало несвойственной прежнимъ произведеніямъ Верди, прелестью гармоническихъ сочетаній, округленностью оригинальной формы и граничащимъ съ изъисканностью интересомъ мелодическаго рисунка. Съ большою внимательностью просмотрѣлъ я новую оперу Верди и съ грустью подумалъ о томъ, какое убійственное вліяніе оказала на Верди эстетическая нетребовательность массы итальянской публики, для которой онъ писалъ свои оперы. Что, еслибы въ его молодые годы, когда горячимъ ключемъ билась въ немъ молодая творческая сила, Верди прозрѣлъ такъ, какъ прозрѣлъ теперь? Сколько сладкихъ минутъ могъ-бы онъ доставить тоскующему человѣчеству! Увы! рядомъ съ громаднымъ успѣхомъ въ техникѣ и съ его вагнеровскими пріемами, въ „Аидѣ“ безпрестанно чувствуется упадокъ въ мелодической изобрѣтательности.

Но возвращаюсь къ „Травіатѣ“. Пѣла Патти. У насъ въ Москвѣ, да кажется и въ Петербургѣ, установилась въ нѣкоторомъ родѣ мода съ снисходительною небрежностью относиться къ этой пѣвицѣ. Какъ только кто нибудь имѣетъ репутацію человѣка мало-мальски знающаго толкъ, такъ онъ ужъ непремѣнно считаетъ долгомъ сказать, что Патти холодна, что она поетъ безъ выраженія, какъ птица, или, даже еще строже, какъ инструментъ; а есть и такіе чудаки, которые, не долго думая, называютъ ее просто бревномъ или чурбаномъ. Смѣю увѣрить читателя, что все это сущій вздоръ и ехидное притворство. Нельзя себѣ представить ничего болѣе совершеннаго, какъ пѣніе этой по истинѣ изумительной пѣвицы. Разумѣется, отъ такой дѣтски-граціозной, полной кошачьей увертливости и милаго кокетства маленькой женщины, какова Патти, трудно ожидать

такихъ поразительныхъ геніальныхъ порывовъ могучаго таланта, какіе встрѣчаются въ немногихъ, рѣдкихъ, исключительныхъ художникахъ, какъ Віардо, Бозіо, Арто, Тамберликъ, Маріо: — но изъ этого никакъ не слѣдуетъ, чтобы въ ней, за исключеніемъ никѣмъ не оспариваемой прелести голоса, не было никакихъ другихъ достоинствъ. Не говоря уже объ идеальной чистотѣ ея колоратуры и интонаціи, у Патти превосходная постановка голоса, вслѣдствіе которой всѣ ея регистры равной силы и качества; затѣмъ въ пѣніи ея очень много вкуса и совершенно достаточно внутренняго, непритворнаго одушевленія. Въ дуэтѣ второго акта (съ г. Граціани), гдѣ нѣтъ тѣхъ блестящихъ рулядъ и трелей, на которыхъ зиждется постоянный успѣхъ Патти, она произвела глубокое впечатлѣніе тѣмъ трогательнымъ, безъисходнымъ чувствомъ тоски и отчаянія, которымъ было проникнуто ея исполненіе.

Само собою разумѣется, что театръ былъ биткомъ полонъ и восторгъ неимовѣрный, не смотря на мнѣніе гг. знатоковъ. Г. Граціани въ „Травіатѣ“ показался мнѣ чрезвычайно устарѣвшимъ и близкимъ къ совершенному паденію. Онъ уже теперь не поетъ, а какъ-то выстрѣливаетъ изъ себя нотки, полагая, вѣроятно, что приторно-сладкая фразировка, которою онъ, впрочемъ, всегда отличался, можетъ замѣнить свѣжесть и прелесть голоса. Надо, къ сожалѣнію, признаться, что онъ не совсѣмъ ошибается, и что публика, видимо, поддается этому невинному обольщенію. Но надолго-ли?

И такъ, прослушавъ весь персоналъ г. Мерелли, я прихожу къ тому выводу, что онъ далъ намъ звѣзду первой величины, или лучше блестящій метеоръ въ лицѣ Патти, симпатичную звѣздочку низшаго разбора г-жу Дюваль, и замѣчательно хорошаго, хотя и нѣсколько устарѣлаго пѣвца г. Нодена. За удовольствіе слышать этихъ пѣвцовъ мы дорого платимъ, а потому не обязаны никакою благодарностью г. Мерелли. Но и десятки превосходныхъ артистовъ еще не составляютъ оперы въ томъ смыслѣ, какъ она понимается во всякомъ порядочномъ городѣ западной Европы.

И въ самомъ дѣлѣ, на какой другой лирической сценѣ публика бы терпѣла такія прелести, какъ наши безголосые хоры, нашъ жиденькій оркестръ! Но главное эта невообразимая сумятица въ ансамбляхъ, эта грубая небрежность и невѣжественность въ общемъ ходѣ исполненія! Нужно побывать въ Москвѣ, чтобы получить о всемъ этомъ хотя приблизительное понятіе.

На другой день послѣ блестящаго дебюта Патти, въ малой залѣ Благороднаго Собранія, скромно и тихо открылся сезонъ

Русскаго Музыкальнаго Общества. Публика собралась, хотя и восторженная, но немногочисленная. Какъ-то плохо прививается къ Москвѣ эта великолѣпная отрасль музыкальнаго искусства, обладающая литературой болѣе богатой, чѣмъ всѣ остальные роды музыки. Вспомнимъ, что Гайднъ лучшія свои силы посвятилъ камерной музыкѣ, что Моцартъ, писавшій вообще съ ему одному свойственною легкостью, доходившею иногда до небрежности, съ особенною любовью отдѣлывалъ свои квартеты (6 квартетовъ, посвященныхъ Гайдну), и, наконецъ, что величайшія произведенія геніальнѣйшаго изъ всѣхъ композиторовъ Бетховена, самыя глубокія по концепціи творенія его, (квартеты, посвященные Разумовскому и Голицыну) опять таки принадлежатъ скромному роду музыки, довольствующемуся тѣсными рамками четырехъ смычковыхъ инструментовъ для богатѣйшаго полифоническаго развитія музыкальныхъ идей. Малая доля сочувствія московской публики къ квартетнымъ сеансамъ тѣмъ болѣе удивительна, что въ Москвѣ имѣется такой квартетный исполнитель, на котораго съ завистью взираютъ всѣ западно-европейскія столицы. Я говорю о г. Лаубѣ, съ которымъ, по исполненію камерныхъ произведеній классическаго репертуара можетъ соперничать въ цѣломъ мірѣ одинъ только прошлогодній гость нашъ г. Іоахимъ, превосходящій Лауба въ умѣньи извлекать изъ своего инструмента трогательно-нѣжныя мелодіи, но безусловно уступающій ему въ силѣ тона, въ страстности и благородной энергіи. Остальные исполнители: гг. Гржимали, Герберъ и Фитценгагенъ, меркнутъ передъ изумительными качествами лаубовскаго исполненія,—но дѣло въ томъ, что равныхъ себѣ соисполнителей г. Лаубъ не нашелъ бы ни въ Москвѣ, ни гдѣ бы то ни было. Во всякомъ случаѣ, всѣ три артиста играютъ съ достаточной чистотой и искусствомъ, по возможности стараясь быть достойными своего предводителя.

Исполнены были квартеты Гайдна и Шуберта и соната Бетховена. Послѣдняя не принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ твореній Бетховена, хотя и не лишена обычныхъ достоинствъ этого композитора, т. е. глубоко-обдуманнаго совершенства формы и неподражаемой оригинальности. Квартетъ Шуберта (E-moll)—одно изъ прелестнѣйшихъ произведеній во всей камерной музыкѣ. Что за неисчерпаемое богатство мелодическаго изобрѣтенія было въ этомъ безвременно окончившемъ свою карьеру композиторѣ! Какая роскошь фантазіи и рѣзко очерченная самобытность! Не будь той, вытекающей изъ жизненныхъ условій Шуберта, спѣшности работы, которая слышится во всѣхъ его сочиненіяхъ и нерѣдко сообщаетъ имъ характеръ не-

достаточной законченности, а иногда и неномѣрной растянутости,—онъ бы, конечно, сталъ на ряду съ своими великими предшественниками: Моцартомъ и Бетховеномъ. По поводу прелестнаго наивно-веселаго квартета Гайдна, замѣчу, что дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общества слѣдовало-бы программы своихъ квартетныхъ сеансовъ по преимуществу наполнять произведеніями этого отца всего современнаго музыкальнаго искусства. Онъ болѣе по плечу нашей мало-развитой въ музыкальномъ отношеніи публикѣ, чѣмъ колоссъ-Бетховенъ.

XI.

Второе и третье квартетныя утра.—Первое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества.—Итальянская опера.

(№ 243. Вторникъ 7 ноября. 1872 г.)

Программа второго квартетнаго утра Русскаго Музыкальнаго Общества, состояла изъ квартета Мендельсона (E-moll), фортепіанной сонаты Бетховена (As-dur) и впервые въ Москвѣ исполненнаго секстета Брамса (B-dur).

Квартетъ Мендельсона, какъ и всѣ сочиненія его отличается необыкновенною прелестью формы и превосходной инструментовкой: но это только внѣшнія техническія достоинства, которыми Мендельсонъ обладалъ въ высшей степени, быть можетъ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ композиторовъ германской школы. Въ самомъ дѣлѣ, изящная округленность формы и текучесть аккордовыхъ послѣдованій доведены у Мендельсона до такой идеальной чистоты, что, странное дѣло!—они доходятъ до приторности, до прилизанности, если такъ можно выразиться. Вѣдь и въ жизни встрѣчаются образованные, умные люди съ неизмѣнно милымъ обворожительнымъ обращеніемъ, съ плавными вѣчно сладкими рѣчами, никогда не выходящіе изъ границъ тонкаго приличія, всегда покойные, чисто одѣтые, тщательно причесанные, раздушенные; такіе люди очаруютъ васъ съ перваго раза, но попробуйте ежечасно бесѣдовать съ ними, и вамъ прискучитъ наконецъ ихъ невозмутимо изящная элегантность. Такого рода музыкальною личностью является въ средѣ композиторовъ Мендельсонъ. Обворожив сначала весь музыкальный міръ своими несомнѣнно милыми качествами, и, въ особенности, тою изящною округленностью формъ, которая далась его талантливой натурѣ сразу (двадцати лѣтъ Мендельсонъ написалъ свое лучшее произведеніе „Сонъ въ лѣтнюю ночь“)—Мендельсонъ скоро сдѣлался главою цѣлой школы подражателей, старавшихъ-

ся усвоить себѣ не только пріемы, но и кисло-сладенькую мелодичность и всѣ особенности его творчества. Въ теченіе приблизительно двадцати лѣтъ Мендельсонъ былъ кумиромъ музыкальной публики обоихъ полушарій, величайшимъ авторитетомъ въ сферѣ своего искусства, такъ что, напримѣръ, ему безусловно подчинялся, далеко превосходившій Мендельсона глубиною и силою таланта, современникъ его Шуманъ;—но, такъ какъ, въ сущности, весь этотъ мендельсонизмъ былъ ничто иное какъ мода, а мода скоро преходяща, то также точно, какъ быстро возвысился Мендельсонъ, его слава и авторитетъ начали меркнуть и, какъ всякое сильное движеніе, вызвали сильную реакцію. Теперь въ Германіи, да и у насъ въ передовыхъ музыкальныхъ кружкахъ, ударились въ другую крайность и ужъ едва-ли не отрицаютъ не подлежащую сомнѣнію высокую, хотя и не глубокую, силу творчества Мендельсона.

Но неподкупный голосъ эстетической критики воздастъ ему въ свое время должную справедливость. Онъ всегда останется образцомъ безукоризненной чистоты стиля и за нимъ будетъ признана рѣзко очерченная музыкальная индивидуальность, блѣдиѣющая передъ сіяніемъ такихъ геніевъ какъ Бетховенъ, но высоко выдвигающаяся изъ толпы многочисленныхъ музыкантовъ-ремесленниковъ нѣмецкой школы. Въ вышеупомянутомъ квартетѣ особенно прелестна вторая часть — Allegretto, полная увлеченія, прелестно инструментованная и отличающаяся оригинально ритмованной мелодіей. Финалъ чрезвычайно интересенъ, въ отношеніи превосходной полифонической техники. Между прочимъ въ немъ та оригинальная особенность формы, что среди разработки темы, два раза, совершенно неожиданно появляется прелестная минорная мелодія изъ перваго Allegro. Это въ высшей степени удачное уклоненіе отъ общепринятой формы производитъ чарующее впечатлѣніе.

Нѣсколько устарѣлая As-dur'ная соната Бетховена (съ варіаціями) была превосходно исполнена г. Рубинштейномъ, со свойственною ему силою, увлеченіемъ и необыкновенною поэтичностью. Г. Рубинштейнъ вызвалъ восторженное одобреніе публики.

Въ томъ же квартетномъ утрѣ сыгранъ былъ секстетъ одного изъ корифеевъ нѣмецкой инструментальной музыки — Брамса. На этого, еще молодого, композитора, съ умиленіемъ взирала вся Германія, ожидая обрѣсти въ немъ человѣка, долженствовавшаго повести свое искусство на новый, невѣдомый путь, способнаго, по силѣ творческаго дара, не только сравниться съ своими великими предшественниками, но и затмить ихъ.

Шумъ, раздавшійся въ нѣмецкомъ музыкальномъ мірѣ по поводу появленія первыхъ сочиненій Брамса (въ началѣ пятидесятыхъ годовъ), былъ поднятъ Шуманомъ. Извѣстно, что наиболѣе великіе художники рѣдко обладаютъ даромъ непогрѣшимаго критическаго инстинкта и отличаются наибольшею снисходительностью къ своимъ сотоварищамъ по искусству. Разительнымъ примѣромъ такой критической незлобивости можетъ служить Шуманъ, въ теченіе всей своей жизни преклонявшійся и передъ Мендельсономъ, и передъ Шопеномъ, и Берліозомъ, и даже передъ такими нулями въ области композиторства,—какъ Гензельтъ, Гиллеръ и т. п., Шуманъ, приходившій въ неподдѣльный восторгъ отъ каждаго проявленія талантливости въ другихъ и лишь одному себѣ не знавшій цѣну. Подъ конецъ жизни, Шуманъ, черезъ посредство своей музыкальной газеты, издававшейся въ Лейпцигѣ, сталъ проповѣдывать близкое пришествіе музыкальнаго мессіи, который долженствовалъ озарить лучами своего генія весь музыкальный міръ и унаслѣдовать мѣсто, оставленное Бетховеномъ. Когда появились первыя сонаты Брамса, Шуманъ въ лаконической фразѣ: „онъ появился!“ повѣдалъ своимъ читателямъ о пришествіи ожидаемаго генія и провозгласилъ таковымъ юнаго Брамса. Время показало, однакоже, что эта неожиданная выходка Шумана была ошибкой легко увлекавшагося, снисходительнаго и благодушнаго художника. Брамсъ не оправдалъ тѣхъ надеждъ, которыя возлагалъ на него Шуманъ, а за нимъ и вся музыкальная Германія. Это одинъ изъ тѣхъ заурядныхъ композиторовъ, которыми такъ богата нѣмецкая школа; онъ пишетъ гладко, ловко, чисто, но безъ малѣйшаго проблеска самобытнаго дарованія, пробавляясь безконечными переливаніями изъ пустого въ порожнее давно уже всѣмъ прискучившихъ музыкальныхъ идей, заимствованныхъ болѣе всего у Мендельсона, а также стараясь подражать нѣкоторымъ внѣшнимъ пріемамъ Шумана. Брамсъ не лишенъ талантливости и поэтому то онъ и сталъ цѣлой головой выше своихъ сверстниковъ; но, не говоря уже о несбывшихся надеждахъ на его геніальность, въ немъ и тѣни нѣтъ сколько-нибудь выдѣляющейся на фонѣ современнаго нѣмецкаго композиторства индивидуальности. Секстетъ, о которомъ идетъ рѣчь, не принадлежитъ къ числу лучшихъ сочиненій Брамса. Изъ четырехъ составляющихъ его частей особенно мнѣ понравилось Andante своей широкой, энергической темой и прекраснымъ ея развитіемъ посредствомъ формы варіацій; изъ нихъ послѣдняя, (на квинтѣ d—a) произвела на меня обаятельное впечатлѣніе, благодаря всего болѣе инструментовкѣ. Скерцо не лишено тоже бойкости и блеска, но первое Allegro

и финалъ ничѣмъ не отличаются отъ подобнаго же рода сочиненій новѣйшихъ нѣмецкихъ композиторовъ: Баргіеля, Раффа, Рейнбергера, Фолькмана и цѣлой фаланги другихъ артистовъ, достойныхъ уваженія за ихъ прекрасную технику и серьезный стиль, но лишенныхъ той одухотворяющей искры, которая сообщала бы ихъ твореніямъ жизнь и силу.

На третьемъ квартетномъ сеансѣ, съ обычными достоинствами лубовскаго исполненія, были сыграны довольно жиденькій квартетъ Раффа,—композитора того-же разряда, куда относится и Брамсъ, превосходное D—moll-ное тріо Шумана и весьма рѣдко исполняемый квинтетъ Бетховена, не относящійся впрочемъ къ числу наиболѣе замѣчательныхъ его твореній. Этимъ окончилась первая серія квартетовъ Русскаго Музыкальнаго Общества въ настоящемъ сезонѣ.

Много горькихъ минутъ приходится переживать въ Москвѣ людямъ, серьезно преданнымъ искусству вообще и нашему національному въ особенности. Наша почтенная столица по части музыкальнаго развитія публики поотстала значительно не только отъ большихъ музыкальныхъ центровъ западной Европы, но и отъ Петербурга, въ которомъ многія мрачныя стороны музыкальной жизни выкупаются прочнымъ, твердымъ, независящимъ отъ случайностей и произвола отдѣльныхъ лицъ, существованіемъ хорошо обставленной русской оперы. Тамъ публика живо интересуется всѣмъ касающимся музыки и это участіе къ музыкальнымъ явленіямъ общественной жизни рѣзко выражается въ петербургской журналистикѣ, отводящей весьма значительное мѣсто музыкальной критикѣ. Тамошніе рецензенты хотя и перебраниваются между собой и дѣлаютъ это съ такимъ усердіемъ, что распри ихъ доходили даже и до судебнаго разбирательства (дѣло г. Фаминцына съ г. Стасовымъ); хоть они въ жару своего критическаго задора и выпускаютъ на всю Россію такія рѣзкія, исключительныя сужденія о музыкѣ, отъ которыхъ въ тупикъ становишься, но и самое это преувеличенно-страстное отношеніе къ своему дѣлу свидѣтельствуетъ о существованіи въ Петербургѣ музыкальныхъ партій, слѣдовательно, борьбы, движенія, жизни. Ничего подобнаго у насъ не имѣется: какъ и во многихъ другихъ областяхъ общественной московской жизни, въ музыкѣ—затишье, мертвенный сонъ, невозмутимо-пассивное отношеніе къ интересамъ искусства, тоска, застой.

Вотъ отчего любитель музыки отдыхаетъ душой въ концертахъ Музыкальнаго Общества, гдѣ прекрасныя программы, отличное исполненіе и многочисленная публика свидѣтельствуютъ о томъ, что и въ Москвѣ могло бы процвѣтать русское

искусство, еслибы изъ среды нашей побольше выш[illegible] такихъ энергическихъ беззавѣтно преданныхъ своему [illegible], какъ тѣ, усиліямъ и искусству которыхъ обязано своимъ блестящимъ и повидимому прочнымъ существованіемъ Русское Музыкальное Общество.

Въ минувшій вторникъ состоялось первое симфоническое собраніе этого Общества. Капитальною пьесою программы была „Героическая симфонія“ Бетховена. Въ этой симфоніи, по счету третьей, раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческаго генія Бетховена, который въ своихъ первыхъ двухъ симфоніяхъ, еще является не болѣе, какъ хорошимъ послѣдователемъ своихъ предшественниковъ,—Гайдна и Моцарта. Въ первой части Бетховенъ удивилъ своихъ современниковъ новизною грандіозной формы, лаконическою силою основныхъ музыкальныхъ идей, изъ которыхъ посредствомъ роскошнаго полефоническаго развитія и недосягаемаго совершенства оркестровой техники онъ строитъ свое колоссальное произведеніе. Въ самомъ дѣлѣ, основной темой для перваго Allegro послужила коротенькая четырехтактная фанфара, изъ калейдоскопическихъ видоизмѣненій и варіацій которой и состоитъ эта капитальнѣйшая часть симфоніи. За нею слѣдуетъ Andante мрачно погребальнаго характера, въ которомъ такъ и слышатся всенародные вопли о погибели того героя, о которомъ Бетховенъ упоминаетъ въ заголовкѣ своей симфоніи: Sinfonia composta per festeggiare la memoria d'un grand'uomo.

Пылкое, полное фантастическихъ эпизодовъ скерцо пытались объяснять въ Германіи и у насъ на разные способы и доходили въ этомъ невинномъ, но вмѣстѣ и совершенно нераціональномъ стремленіи облекать въ реальные образы неуловимыя очертанія бетховенской фантазіи до такихъ курьезовъ, какъ напримѣръ, предложенное петербургскимъ рецензентомъ Ростиславомъ объясненіе упомянутаго скерцо намѣреніемъ Бетховена изобразить напоръ кавалерійской аттаки на непріятельскую инфантерію. Но какъ бы то ни было, а скерцо это, съ его неожиданнымъ вступленіемъ (на квартсекстаккордѣ) струннаго квартета, съ его ликующаго характера фанфарами въ серединѣ,—производитъ на слушателя въ высшей степени обаятельное впечатлѣніе.

Симфонія заканчивается блестящимъ, исполненнымъ побѣднаго торжества, огненнымъ финаломъ. Мнѣ пріятно замѣтить, что публика Музыкальнаго Общества, еще такъ недавно посѣщавшая концерты для того только, чтобы на другихъ посмотрѣть и себя показать, прослушала симфонію съ большимъ вниманіемъ и послѣ каждой части изъявляла свое широкое одобреніе.

Увертюра къ оперѣ „Геновефа“ Шумана—одно изъ прелестнѣйшихъ произведеній этого геніальнаго художника. Съ какою трогательною правдою рисуетъ въ ней Шуманъ женственно-прекрасный образъ и страданія несчастной, оклеветанной Геновефы! Весьма было-бы желательно, чтобы дирекція Музыкальнаго Общества нашла возможнымъ дать намъ прослушать хоть нѣсколько отрывковъ изъ этой превосходной, почему-то нигдѣ неисполняемой оперы; я могу, напримѣръ, указать на хоръ крестоносцевъ въ первомъ дѣйствіи, могущій и на концертной эстрадѣ произвести большой эффектъ.

По части вокальной музыки былъ исполненъ одинъ отрывокъ изъ новѣйшей ораторіи Листа: „Christus“, именно хоръ на евангельскій текстъ: „Ты Петръ и на семъ камнѣ созижду церковь Мою“, и далѣе на слова: „Симонъ Іонинъ, любишь-ли меня?“

Въ послѣдніе годы Листъ исключительно предался сочиненію духовной музыки, къ которой влечетъ его глубоко-религіозное настроеніе его прекрасной, дѣйствительно христіански-незлобивой души. И въ самомъ дѣлѣ, едва-ли кому изъ композиторовъ удавалось въ музыкѣ такъ удачно выразить глубоко-захватывающую поэзію христіанской любви.

Въ его „Святой Елизаветѣ“ есть такіе неотразимо-трогательные эпизоды (смерть Елизаветы), съ которыми ничто подобное не можетъ сравниться. Въ мессахъ Бетховена, проникнутыхъ все тѣмъ же духомъ мрачнаго отчаянья въ борьбѣ съ жизнью, выразителемъ котораго въ первой половинѣ нашего вѣка былъ Байронъ, слышится вопль изнемогающей души, безплодно ищущей себѣ исхода; въ нихъ литургическій текстъ есть не болѣе, какъ предлогъ для могучихъ лирическихъ изліяній этого чисто-субъективнаго генія. Листъ, который въ религіи нашелъ себѣ примиреніе и покой, напротивъ, въ своихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ старается объективно выразить звуками поэтически-трогательную идею христіанскаго смиренія и любви. Онъ также далекъ отъ классической сухости церковныхъ сочиненій Баха, Генделя и даже Керубини, какъ и отъ мессъ Бетховена, которыя, какъ я пояснилъ выше, суть тѣ же, исполненныя поэтическаго лиризма, симфоніи приложенныя только къ церковному тексту.

Упомянутый хоръ Листа начинается съ сильнаго мощнаго речитатива мужскихъ голосовъ на слова: „Ты Петръ и т. д.“. Затѣмъ, при вопрошеніяхъ Христа, обращаемыхъ къ апостолу, и при словахъ: „Паси овцы Моя!“, вступаетъ женскій хоръ; начинается [illegible] чисто евангельская эклога, въ которой

такъ и рисуется яркая природа Палестины, среди которой впервые раздаются слова братской всепрощающей любви.

Другой отрывокъ изъ этой же ораторіи Листа—маршъ трехъ царей—не особенно выдается между инструментальными его произведеніями, хотя и въ немъ, какъ и всегда у Листа, превосходная инструментовка сочетается съ изящными, далекими отъ обыденной нѣмецкой рутины, гармоническими пріемами.

Въ качествѣ солиста явился въ этомъ концертѣ г. Лаубъ. Исполненный имъ концертъ молодого норвежскаго композитора Свендсена не лишенъ проблесковъ самобытнаго таланта, хотя немало въ немъ и современной нѣмецкой симфонической рутины. Въ несмѣтномъ полчищѣ германскихъ симфонистовъ это не болѣе какъ рядовой, съ данными чтобъ выслужиться когда-нибудь въ офицеры. Г. Свендсенъ, по происхожденію норвежецъ, и хотя въ исполненномъ г. Лаубомъ концертѣ и попадается кое-какіе намеки на его національность (норвежскія и шведскія пѣсни имѣютъ много чертъ сходства съ нашими русскими), но покамѣсть онъ еще находится подъ сильнымъ давленіемъ нѣмецкой рутины, которою г. Свендсенъ проникся въ Лейпцигѣ, гдѣ онъ учился въ консерваторіи. Нечего распространяться о превосходномъ исполненіи Лауба,—которое, впрочемъ на этотъ разъ отзывалось нѣкоторою, совершенно несвойственною этому вдохновенному виртуозу, вялостью. Г. Лаубъ, какъ мнѣ показалось, былъ не особенно въ ударѣ. Впрочемъ, сочиненіе г. Свендсена, трудное и довольно сложное,—не принадлежитъ къ числу пьесъ эффектныхъ съ виртуозной стороны.

Про оркестровое исполненіе слѣдуетъ сказать, что оно было превосходное, особенно, если принять въ соображеніе недостаточность времени и невозможность устроить большее число репетицій при ограниченныхъ все же средствахъ Общества и трудностяхъ, съ которыми сопряжено участіе въ оркестрѣ театральныхъ музыкантовъ, не въ мѣру заваленныхъ работою въ театрѣ, на службѣ г-ну Мерелли. Но къ счастію, въ лицѣ Н. Г. Рубинштейна, Музыкальное Общество обладаетъ не только превосходнымъ, но, что всего важнѣе, къ тому же и опытнымъ капельмейстеромъ, умѣющимъ вознаградить недостатокъ времени и силъ своею неутомимою, дѣятельною распорядительностью.

Въ итальянской оперѣ весь интересъ сосредоточенъ на восхитительной, неподражаемой г-жѣ Патти. Послѣ „Травіаты“ эта милая жемчужина между всѣми пѣвицами появлялась въ „Риголетто“, „Донъ-Пасквале“ и наконецъ въ одной изъ лучшихъ ролей своего репертуара: въ „Линдѣ“. Послѣднее представленіе

имѣло особенный интересъ въ томъ отношеніи, что рядомъ съ Патти въ роли Ньеротто выступила передъ публикой наша молодая русская пѣвица г-жа Эйбоженко, имѣвшая большой успѣхъ при своихъ дебютахъ въ „Жизни за Царя“ и „Русланѣ“. Признаюсь я нѣсколько побаивался за г-жу Эйбоженко: не особенно выгодно для артистки съ неустановившеюся репутаціею появиться на однихъ подмосткахъ съ такою крупною особою, какъ наша знаменитая, къ сожалѣнію, гостья.

Весьма понятная робость нѣсколько парализировала въ началѣ силы г-жи Эйбоженко, и свою первую пѣсенку за сценой она исполнила не особенно удачно, хотя и не дурно; но артистка сумѣла совладать съ собою и мало по малу настолько удачно выказала свои весьма хорошія вокальныя средства, что въ дуэтѣ съ г-жей Патти во второмъ дѣйствіи заслужила единодушное громкое одобреніе публики. Пусть этотъ важный шагъ въ карьерѣ г-жи Эйбоженко послужитъ ей поощреніемъ. Нужно еще много бороться этой молодой пѣвицѣ съ своими недостатками, чтобы сдѣлаться вполнѣ законченной артисткой. Я уже имѣлъ случай замѣтить, что г-жа Эйбоженко не тверда въ ритмѣ, страдаетъ склонностью непомѣрно ускорывать темпъ, такъ, что бѣдный г. Шрамекъ, отъ природы весьма медлительный, едва успѣвалъ, бывало, угоняться въ „Русланѣ“ за стремительною торопливостью пѣвицы. Теперь я замѣтилъ, что г-жа Эйбоженко уже обратила большее вниманіе на ритмическую правильность въ своемъ исполненіи и за этотъ успѣхъ нельзя не поблагодарить артистку; пусть и въ другихъ отношеніяхъ она продолжаетъ совершенствоваться къ общему удовольствію и къ несомнѣнному своему успѣху.

Г. Ноденъ продолжаетъ совершенно заслуженно пользоваться расположеніемъ нашей публики, въ „Нинѣ“ онъ проявилъ, особенно въ дуэтѣ съ г-жей Патти, свое высокое искусство и полную благородства и изящества фразировку.

XII.

Второе симфоническое собраніе.—Бенефисъ. г-жи Патти.

(№ 252. Суббота 18 ноября 1872 г.).

Исполненная во второмъ концертѣ симфонія (№ 3, Es—dur). Шумана, относится къ третьему періоду композиторской дѣятельности этого замѣчательнѣйшаго послѣ Бетховена симфониста германской школы.

Нѣмецкая критика признаетъ этотъ періодъ шумановской дѣятельности—періодомъ упадка въ его творчествѣ—упадка, объясняемаго тревожнымъ состояніемъ его души, окончившимся, какъ извѣстно, полнымъ умственнымъ разстройствомъ, сведшимъ его сначала въ домъ умалишенныхъ, а потомъ и въ могилу. И въ этомъ періодѣ своей творческой дѣятельности, говорятъ нѣмецкіе критики, Шуманъ создалъ нѣсколько превосходныхъ твореній, къ числу которыхъ относится музыка къ байроновскому „Манфреду"—мощное, глубоко задуманное произведеніе, увертюра котораго принадлежитъ къ величайшимъ музыкальнымъ созданіямъ послѣ бетховеновскаго времени.

Въ цѣломъ, однакоже, упадокъ его таланта въ этотъ періодъ—не подлежитъ сомнѣнію. Величіе Шумана заключается съ одной стороны въ богатствѣ его изобрѣтательной способности, а съ другой въ глубинѣ выраженныхъ имъ душевныхъ настроеній, въ обнаруженной имъ, рѣзко выдѣляющейся, индивидуальности. Что касается до внѣшняго выраженія этихъ настроеній, то оно всегда оставляло многаго желать. Быть можетъ только въ лучшіе свои моменты Шуману удавалось достигнуть пластической ясности. Шагъ назадъ, сдѣланный Шуманомъ въ послѣднемъ періодѣ художнической дѣятельности обнаруживается въ томъ, что, при неоспоримой и неослабной силѣ и мощи содержанія, внѣшніе недостатки его формъ сдѣлались замѣтнѣе.

Въ самомъ дѣлѣ, лучшія творенія Шумана, наиболѣе патетическія изліянія его мощнаго творческаго генія, значительно

ослабляются тѣмъ непонятнымъ несоотвѣтствіемъ превосходнаго содержанія съ неуклюжестью оркестровой и вокальной техники, которое особенно замѣтно въ сочиненіяхъ его послѣдняго періода, къ числу которыхъ относится и вышепоименованная третья симфонія. Уже пораженный предвѣстниками своего душевнаго недуга, великій художникъ какъ будто не можетъ найти тѣхъ моментовъ спокойно объективнаго отношенія къ своимъ произведеніямъ, которые дали бы ему возможность обратить должное вниманіе на формальныя условія эстетической красоты, безъ соблюденія которыхъ никакое произведеніе искусства не можетъ достигнуть всесторонней цѣльности, полнаго совершенства. Мучительная полнота настроеній требуетъ исхода, и художникъ, еще не вполнѣ справившись съ неизбѣжными техническими формальностями одного произведенія, уже спѣшитъ начать новое, не выждавъ, не давъ согрѣть и высказаться первому порыву своего вдохновенія. Въ послѣдніе годы своей жизни Шуманъ работалъ неустанно, какъ бы опасаясь, что приближающаяся катастрофа прерветъ на полусловѣ то, что такъ хотѣлось высказать въ звукахъ!...

Въ особенности не далась Шуману оркестровка. Онъ не умѣлъ извлекать изъ оркестра тѣ контрастирующіе эффекты свѣта и тѣни, тѣ чередованія отдѣльныхъ группъ и массы въ обдуманномъ смѣшеніи которыхъ и заключается искусство инструментовки. Безколоритность, массивная густота его инструментовки во многихъ случаяхъ не только ослабляетъ впечатлѣніе первоклассныхъ красотъ въ его симфоническихъ сочиненіяхъ, но иногда лишаетъ въ особенности мало-развитыхъ и неприготовленныхъ предварительнымъ изученіемъ слушателей, всякой возможности оцѣнить эти красоты. Укажу, напримѣръ, на первую часть упомянутой симфоніи, въ которой неотразимый паѳосъ вдохновенія, недосягаемая красота мелодической и гармонической стороны сочиненія, всегда остаются непонятыми публикой, единственно вслѣдствіе безцвѣтной, массивной густоты оркестровки, назойливо раздражающей слуховые нервы самого чуткаго къ музыкальнымъ красотамъ слушателя. Вторая часть симфоніи, написанная въ менуэтномъ ритмѣ, съ ея простой удобопонятной мелодіей, съ ея ясной несложной формой—болѣе всѣхъ остальныхъ частей имѣетъ свойство нравиться публикѣ. Такъ оно и было при исполненіи симфоніи въ послѣднемъ концертѣ: по крайней мѣрѣ эта часть не сопровождалась тѣмъ многозначительнымъ гробовымъ молчаніемъ, которое слѣдовало за исполненіемъ остальныхъ.

Andante симфоніи чисто-нѣмецкаго, нѣсколько сентимен-

ильнаго характера, не особенно выдается между шумановскими сочиненіями этого рода, и во всякомъ случаѣ не выдерживаетъ сравненія съ превосходнымъ, чарующимъ Andante второй симфоніи того-же композитора.

За нимъ слѣдуетъ выходящая изъ рамокъ обыкновенной симфонической формы четвертая, эпизодическая часть, въ которой, по преданію, Шуманъ хотѣлъ выразить величественное впечатлѣніе, производимое видомъ Кельнскаго собора. Ничего болѣе мощнаго, болѣе глубокаго не исходило изъ художественнаго творчества человѣка. Хотя на созиданіе Кельнскаго собора проходятъ цѣлые вѣка, и множество поколѣній положили частичку своего труда для осуществленія этой грандіозной архитектурной концепціи, но одна страничка великаго музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составитъ для грядущихъ поколѣній такой-же немеркнущій памятникъ глубины человѣческаго духа, какъ и самый соборъ. Коротенькая, изящно-угловатая тема этой части симфоніи, служащая какъ бы музыкальнымъ воспроизведеніемъ готической линіи, проникаетъ черезъ всю пьесу, то въ видѣ основного мотива, то какъ мельчайшая деталь, сообщая сочиненію то безконечное разнообразіе въ единствѣ, которое составляетъ отличительную черту готической архитектуры. Обаяніе этой превосходной музыки еще усиливается характеристическою прелестью Es—moll'ной тональности, какъ нельзя болѣе соотвѣтствующей мрачно-величественному настроенію, выраженному Шуманомъ, и массивною инструментовкой, на этотъ разъ весьма кстати примѣненной. Здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ-либо выказалось поразительное родство, которое замѣчается между двумя искусствами—музыкой и архитектурой, несмотря на различіе эстетическаго матеріала и формъ, въ которыхъ та и другая появляются. Въ самомъ дѣлѣ: изящное сочетаніе линій, красота рисунка безъ всякаго отношенія къ реальному воспроизведенію явленій природы, единство основного мотива, проявляющагося въ цѣломъ и деталяхъ, равновѣсіе въ эпизодическихъ частяхъ,—не есть-ли все это равномѣрное достояніе обоихъ искусствъ столь противуположныхъ въ матеріальномъ способѣ служить воспроизведенію красоты и столь единыхъ и родственныхъ въ области эстетическаго творчества? Публика, какъ и слѣдовало ожидать, приняла эту часть симфоніи холодно,—да и нельзя за это сѣтовать на нее. Такіе глубокіе продукты музыкальнаго творчества и музыкантъ спеціалистъ не въ состояніи осилить съ одного разу. Финалъ симфоніи—самая неудачная часть ея. Повидимому Шуманъ, для контраста, хотѣлъ, чтобы за мрачною четвертою частью слѣдовала

ьеса торжественно ликующаго характера. Но такого рода музыка не давалась Шуману, этому пѣвцу человѣческой скорби по преимуществу. Только въ концѣ финала встрѣчается превосходная педаль (гармоническій ходъ на выдержанной въ басу нотѣ), на которыя Шуманъ былъ неподражаемый, великій мастеръ. Вся же остальная музыка финала, съ ея натянуто-веселымъ ритмомъ и тяжелою игривостью, не представляетъ особеннаго интереса.

Симфонія была исполнена удовлетворительно, но не блестяще; да и трудно добиться полнаго ансамбля при разучиваніи такой пестрой, тяжелой партитуры, написанной безъ всякаго расчета на „благодарность“ исполненія. Музыканты нисколько не боятся трудностей, если онѣ „благодарны“, т. е. написаны кстати, и при томъ въ характерѣ инструмента. Но этой-то способности и недоставало Шуману; работы у него для всѣхъ много, а въ результатѣ выходитъ что-то тяжелое, массивное и тусклое.

Другое симфоническое сочиненіе въ программѣ второго концерта, общества была увертюра Бетховена къ оперѣ „Фиделіо“ извѣстная подъ названіемъ „Леонора № 3-й“. Бетховенъ написалъ всего только одну оперу, на довольно жиденькій, отзывающійся мѣщанской сентиментальностью сюжетъ.

Несправедливо гонимый, политическій преступникъ Флорестанъ, заключенный въ темницу, долженъ погибнуть вслѣдствіе козней своего врага — губернатора, но добродѣтельная жена Флорестана—Леонора, переодѣвшись въ мужское платье, подъ именемъ Фиделіо, проникаетъ въ тюрьму, заручившись довѣріемъ тюремщика, который хочетъ выдать за мнимаго Фиделіо свою дочь Марцелину. Когда послѣдній часъ уже наступаетъ для Флорестана, и тюремщикъ съ помощью Фиделіо уже роетъ яму для несчастнаго, внезапно раздается гласъ трубный, возвѣщающій о появленіи министра, который, разумѣется, караетъ злобнаго губернатора, а добродѣтельной Леонорѣ возвращаетъ ея возлюбленнаго Флорестана.

На этотъ-то незатѣйливый сюжетъ написалъ Бетховенъ свою музыку, милую, изящную, но не только не соперничающую съ его симфоніями, а значительно уступающую имъ по силѣ вдохновенія и ни въ какомъ случаѣ не идущую въ сравненіе съ музыкою моцартовскихъ оперъ. Да и нужно правду сказать: негдѣ было развиться могучей фантазіи Бетховена среди сентиментальныхъ изліяній Леоноры, полукомическихъ выходокъ тюремщика Рокко и нѣсколько картонной злобы министерскаго губернатора. За исключеніемъ превосходнаго вступ-

ления къ третьему дѣйствію и слѣдующихъ за нимъ арій [illegible] шагося Флорестана и дуэта Фиделіо съ Рокко, роющихъ могилу для Флорестана—музыка „Фиделіо“ нигдѣ не достигаетъ той высоты полета, въ которой парила фантазія Бетховена, когда онъ принимался за симфонію или квартетъ. За то въ увертюрахъ къ „Фиделіо“ онъ является тѣмъ же первенствующимъ музыкальнымъ геніемъ, какимъ цѣлый міръ признаетъ его за камерныя и симфоническія сочиненія.

Этихъ увертюръ Бетховенъ написалъ четыре: одну въ E-dur, исполняемую обыкновенно въ началѣ оперы и три C-dur, изъ которыхъ самая замѣчательная есть № 3, исполненная въ концертѣ Музыкальнаго Общества. Я полагаю, что, задумавъ свою увертюру, Бетховенъ далеко отвлекся отъ блѣдныхъ образовъ Леоноры съ ея Флорестаномъ,—потому что и по грандіозному пошибу основныхъ темъ и по трагическому настроенія и по размѣрамъ и формамъ, это колоссальное произведеніе симфонической музыки не имѣетъ ничего общаго съ трогательною, но буднично-мѣщанскою исторіею вѣрной Леоноры. И интродукція увертюры съ ея мрачною таинственностью и страстное бурное allegro, и эти трагическія стенанія, которыя слышатся въ средней части (Durchführung) въ духовныхъ инструментахъ и блестящее огненное stretto, заключающее увертюру, какъ-то не вяжутся съ блѣдными драматическими данными въ сюжетѣ оперы.

Всего замѣчательнѣе въ этой увертюрѣ—ея идеальная законченность, ея всестороннее совершенство, такъ что и не приготовленный слушатель испытываетъ какую-то безсознательную полноту художественнаго наслажденія, да и исполнители, увлеченные несказанной красотой музыки, играютъ ее съ какимъ-то особеннымъ усердіемъ. Послѣднее обстоятельство объясняетъ отличное исполненіе увертюры подъ ловкимъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна. Напрасно только г. Рубинштейнъ заставляетъ двукратную фонфару трубы, прерывающую среднюю часть, исполнять гдѣ-то въ отдаленіи, въ другой залѣ: дешевый эффектъ, подкупающій грубые инстинкты публики, весьма падкой ко всякаго рода неожиданностямъ, и на который Бетховенъ не разсчитывалъ.

Послѣ увертюры въ залѣ раздались дружныя рукоплесканія, которыя свидѣтельствуютъ, что наша публика, volens-nolens начинаетъ быть чуткой къ тонкимъ музыкальнымъ красотамъ, обильно расточаемымъ германской симфонической музыкой.

Хоровою пьесою программы былъ отрывокъ изъ ораторіи Генделя „Мессія“ знаменитое „Аллилуіа“. Гендель былъ непо-

ражаемый мастеръ относительно умѣнія распоряжаться голосами. Нисколько не насилуя хоровыя вокальныя средства, никогда не выходя изъ естественныхъ предѣловъ голосовыхъ регистровъ, онъ извлекалъ изъ хора такіе превосходные эффекты массъ, — какихъ никогда не достигали другіе композиторы. Этимъ объясняется то обстоятельство, что музыка Генделя, въ сущности крайне сухая и безцвѣтная (я говорю о его ораторіяхъ, а не операхъ, написанныхъ совершенно въ другомъ стилѣ) до сихъ поръ еще можетъ производить впечатлѣніе. Мнѣ случилось слышать этотъ самый отрывокъ изъ „Мессіи“ на одномъ лондонскомъ концертѣ въ Хрустальномъ дворцѣ, исполненный нѣсколькими тысячами голосовъ, и я не могу словами передать того подавляющаго эффекта силы и мощи, который произвелъ на слушателя генделевскій хоръ, единственно благодаря цѣлесообразному и тонкоразсчитанному употребленію хоровыхъ массъ.

Хоръ Русскаго Музыкальнаго Общества, отлично управляемый, но слабый по составу, весьма отчетливо и добросовѣстно, а иногда и изящно исполняетъ такія хоровыя пьесы, которыя не требуютъ особеннаго блеска и силы (напримѣръ, хоръ „Tu es Petrus“, исполненный въ предъидущемъ концертѣ) но для грандіознаго „Аллилуіа“ Генделя его ограниченныхъ средствъ не хватило. Особенно неудачны, по исполненію вышли высокія выдерживаемыя ноты, въ сопрано, въ серединѣ хора. Оно и не удивительно; на высокіе голоса, дисканты и тенора, у насъ урожай вообще плохъ; напротивъ, нигдѣ кромѣ Россіи, вы не найдете такого множества прекрасныхъ, густыхъ басовъ. Принимая это обстоятельство въ соображеніе, составителямъ программы музыкальнаго общества слѣдуетъ по возможности избѣгать такихъ сочиненій, гдѣ высокимъ голосамъ хора нужно блеснуть силою.

Солистомъ на второмъ собраніи Общества явился Н. Г. Рубинштейнъ съ трудною, но блестящею фантазіею Листа на древнюю амвросіанскую мелодію: Dies irae est venturus. Эту превосходную, въ высшей степени характерную тему Листъ разработалъ съ великимъ, достойнымъ удивленія мастерствомъ посредствомъ формы варіаціи. Здѣсь онъ сумѣлъ совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать въ слушателяхъ представленіе тѣхъ фантастическихъ ужасовъ, какими полна средневѣковая пляска смерти. Не могу только согласиться съ программою концерта, которая возвѣщала публикѣ, что Листъ хотѣлъ изобразить „различные моменты и состоянія, среди которыхъ смерть настигаетъ свои жертвы“. Мнѣ кажется, что композиторъ имѣлъ въ виду выра-

вить лишь общее впечатлѣніе, производимое картиною [illegible] смерти, нисколько не задаваясь мыслью, при каждомъ [illegible] темы нарисовать грустныя обстоятельства, среди которыхъ коса смерти пожинаетъ то царя, то купца, то хлѣбопашца. Такія прозаическія поползновенія низводить музыку изъ ея [illegible] лачной выси настоящаго воспроизведенія жизни были конечно весьма далеки отъ такого глубокаго и вмѣстѣ тонкаго художника, какъ Листъ. Форму же варіаціи онъ выбралъ вѣроятно изъ чисто техническихъ музыкальныхъ соображеній, т. е. мелодія Dies irae, будучи въ смыслѣ основного мотива, по строенію своему, весьма пригодна для варіаціи, — Листъ и воспользовался этими свойствами ея и воспользовался весьма удачно.

Пьеса эта, для успѣшнаго исполненія, требуетъ огромной техники, большой силы, энергической страстности, опытности и зрѣлости. Трудно найти піаниста, который бы соединилъ въ себѣ всѣ эти качества и настолько трудно, что, говоря безъ всякаго преувеличиванія, только самому Листу, да гг. Рубинштейнамъ фантазія эта подъ силу. И нужно отдать справедливость мастерству и виртуозному совершенству игры Н. Г. Рубинштейна. Онъ произвелъ на публику глубокое впечатлѣніе, еще усугубленное превосходнымъ аккомпаниментомъ оркестра подъ управленіемъ г. Лауба. Москва вообще должна гордиться, что въ лицѣ этихъ двухъ исключительно рѣдкихъ музыкантовъ обладаетъ такими превосходными исполнителями.

Во вторникъ 14-го числа, мы въ послѣдній разъ наслаждались пѣніемъ несравненной г-жи Патти. На прощаньи она появилась въ милой, преисполненной сладостно нѣжными мелодіями „Сонамбулѣ“ Беллини. Въ этой роли г-жа Патти опять явила доказательства несостоятельности того мнѣнія многихъ знатоковъ музыки, которая гласитъ, что эта пѣвица удивляетъ, а не трогаетъ, и что впечатлѣнія, производимаго ею, не донесешь будто бы и до извозчика, какъ выразился недавно при мнѣ одинъ любитель. Вся роль Амины была проведена ею съ замѣчательнымъ тактомъ, съ тонкимъ чувствомъ мѣры, весьма обдуманно и талантливо. Весьма хорошъ былъ также г. Ноденъ, съ его превосходною, напоминающею былое время, классически-итальянскою методой пѣнія. Вотъ у кого слѣдуетъ учиться нашимъ начинающимъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, какъ изъ небогатаго голосоваго матеріала, посредствомъ благоразумной экономіи, вкуса и обдуманности, можно извлекать неотразимо-чарующіе вокальные эффекты. Еще изъ первыхъ персонажей оперы пѣлъ въ „Сонамбулѣ“ г. Багаджіоло, пѣвецъ съ молодымъ еще, красивымъ голосомъ, но весьма деревянный и безстрастный. Упомяну так-

же о г-жѣ Ивановой, симпатичной пѣвицѣ, которая вслѣдствіе недостаточнаго упражненія и отсутствія поощренія со стороны высшаго театральнаго начальства, уже начинаетъ дѣлаться соперницей г-жъ Романовой, Ашенской и tutti quanti. Это одна изъ жертвъ нашихъ мудрыхъ театральныхъ порядковъ; во всякой другой странѣ пѣвица съ такимъ прекраснымъ голосомъ, какой былъ у г-жи Ивановой, уже давно пробила бы себѣ тропинку къ успѣхамъ и прочному положенію; — у насъ изъ нея выработался тотъ типъ забитости и угнетенности, который такъ часто проявляется въ нашемъ театральномъ мірѣ, благодаря достойному лучшаго примѣненія чиновническому усердію особъ, стоящихъ во главѣ театральной администраціи.

Въ ту минуту, какъ я пишу эти строки, Патти уже пріютилась подъ сѣренькими, но привѣтными небесами Петербурга. На смѣну ей скоро явится и также скоро вернется все въ тотъ же Питеръ г-жа Нильсонъ; затѣмъ уѣдетъ и новый любимецъ Москвы г. Ноденъ. Чѣмъ-то тогда будутъ пробавляться несчастные абоненты итальянской оперы, обреченные, за удовольствіе по два раза прослушать двухъ превосходныхъ и дорогихъ артистокъ, довольствоваться въ теченіе цѣлаго сезона дикими ухватками г-жи Стелла-Боноръ, звѣронодобнымъ рыканіемъ тенора Болиса и тому подобными прелестями?

Но я уже имѣлъ случай замѣчать, что, въ противность всѣмъ доводамъ здороваго смысла, въ нашей злосчастной столицѣ, не г. Мерелли служитъ потребности публики въ эстетическомъ наслажденіи, а публика какъ будто для того и существуетъ, чтобы было гдѣ набиваться и безъ того уже туго набитымъ карманамъ счастливаго иноземца.

XIII.

Третье и четвертое симфоническія собранія Русскаго Музыкальнаго Общества. Итальянская опера.

№ 260. Среда 29 ноября 1872 г.

Въ настоящее время, Вагнеръ есть безъ всякаго сомнѣнія наиболѣе видная личность на горизонтѣ музыкальнаго міра Европы. Музыка его еще далеко не сдѣлалась общимъ достояніемъ. далеко еще не проникла въ массы не только чуждыхъ ему народностей, но даже и его собственнаго отечества, — тѣмъ не менѣе своею страстною полемикой противъ всѣхъ существующихъ авторитетовъ, громадными размѣрами задачъ, которымъ онъ посвящаетъ свои силы,—онъ сумѣлъ сосредоточить на себѣ вниманіе всего музыкальнаго міра и возбудить интересъ даже и въ такихъ слояхъ публики, для которыхъ искусство не представляетъ насущной потребности. Одни считаютъ Вагнера музыкальнымъ свѣтиломъ, унаслѣдовавшимъ первое мѣсто между композиторами послѣ Бетховена, для другихъ Вагнеръ какой-то чудакъ, или шарлатанъ въ родѣ нашего абиссинскаго маэстро, — но какъ бы то ни было, а цѣль его,—если мы не безъ основанія предположимъ, что Вагнеръ хотѣлъ во что бы то ни стало добиться извѣстности и первенствующей роли,—достигнута. У него есть страстные поклонники, есть бѣшеные противники. за нимъ слѣдятъ, объ каждомъ его словѣ пишутъ,—словомъ на него съ любовью, съ ненавистью или просто съ любопытствомъ, взираетъ публика обоихъ полушарій.

Между тружениками науки и искусства можно различить два рѣзко противоположныхъ типа. Одни, повинуясь своему призванію, неуклонно слѣдуютъ по пути, на который влечетъ ихъ соразмѣрная съ ихъ способностями и соотвѣтствующая ихъ индивидуальнымъ особенностямъ задача жизни. Они не выбираютъ

своимъ девизомъ какую нибудь модную идею, не расчищаютъ себѣ дорогу посредствомъ ниспроверженія авторитетовъ, не выдаютъ себя за орудія провидѣнія, долженствующія открыть глаза ослѣпленному человѣчеству:—они работаютъ, изучаютъ, наблюдаютъ, совершенствуются, изобрѣтаютъ, — въ силу всей совокупности своихъ природныхъ качествъ и обстоятельствъ времени и мѣста, среди которыхъ развертывается ихъ дѣятельность: они завершаютъ свою задачу и сходятъ съ арены жизни, оставивъ послѣдующимъ поколѣніямъ плоды трудовъ своихъ для ихъ пользы или наслажденія. Къ этому типу труженика—артиста подходятъ: Бахъ, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Мендельсонъ, Шуманъ, Глинка. Другіе, снѣдаемые непомѣрнымъ честолюбіемъ, чтобы скорѣе занять видное мѣсто, съ шумомъ пробираются черезъ толпу, съ крикомъ разгоняя всѣхъ, кто попадется на пути, стараясь чѣмъ либо особеннымъ обратить на себя общее вниманіе. Такіе художники несутъ съ собою знамя какой нибудь новой, хотя часто и ложной идеи, насилуютъ ради осуществленія ея свое дарованіе и только удивляютъ міръ своими донъ-кихотскими выходками, привлекая къ себѣ вниманіе не столько своими произведеніями, сколько своей рѣзко выдающейся личностью. Къ числу такихъ людей относятся Вагнеръ и отчасти Сѣровъ. Цѣлью своей артистической дѣятельности Вагнеръ поставилъ себѣ—возведеніе оперы на степень „музыкальной драмы“ и изгнаніе изъ нея всего условнаго, рутиннаго, всего не согласнаго съ требованіемъ драматической правды. Въ цѣломъ рядѣ музыкально-критическихъ сочиненій Вагнеръ возставалъ противъ злоупотребленій рутинными, несогласными съ жизненною правдою, пріемами итальянскихъ и французскихъ оперныхъ композиторовъ. Увлекшись своей ненавистью къ композиторамъ послѣ — бетховенскаго періода, Вагнеръ обозвалъ ихъ всѣхъ „жидами,“ позорящими искусство, порѣшилъ, что время симфонической и камерной музыки прошло безвозвратно, что теперь настала въ музыкѣ новая эра музыкальной драмы, и что внѣ ея—искусству нѣтъ спасенія. И такъ косвеннымъ образомъ Вагнеръ какъ бы говоритъ публикѣ: „не ходите смотрѣть никакихъ оперъ, кромѣ моихъ, въ другихъ операхъ все лживо и не художественно,—у меня же все разумно и правдиво; бросьте посѣщеніе концертовъ, ибо Бетховенъ сказалъ послѣднее слово инструментальной музыки и все, что написано послѣ него—пустая безцѣльная игра звуковъ, которою „жиды“ хотятъ обольстить вашу грубую неразвитость. Слушайте и поощряйте одного меня, ибо я пришелъ, чтобы спасти погибающее въ безднѣ жидовскихъ интригъ искусство отъ погибели“.

Ослѣпленіе и самовозвеличеніе Вагнера дошло до того, что одинъ остроумный музыкальный рецензентъ весьма [illegible] сравнилъ его съ тѣмъ сумасшедшимъ, который, [illegible] посѣтителя по дому умалишенныхъ глумится надъ своими сотоварищами, удивляясь ихъ заблужденіямъ и безумію и наконецъ про одного изъ нихъ говоритъ: „только этотъ одинъ понялъ совершенно напрасно, ибо онъ справѣдливо считаетъ себя Христомъ и я оттого это такъ хорошо знаю, что я отецъ его, Саваоѳъ".

И такъ, Вагнеръ является реформаторомъ въ области музыкальной драмы, стремящимся водворить правду тамъ, гдѣ прежде царствовала ложь и пошлая рутина.

Не говоря уже о томъ, что претензія добиваться реальной правды въ такой условной, но прекрасной лжи, какъ опера, — есть безнардонное донъ-кихотство, — посмотримъ однако же какимъ именно способомъ Вагнеръ преслѣдуетъ свою цѣль.

Характеристику дѣйствующихъ лицъ Вагнеръ поручаетъ оркестру. Обыкновенно каждому изъ нихъ соотвѣтствуетъ коротенькій мотивъ, который, при каждомъ появленіи даннаго лица, слышится въ оркестрѣ. Чтобы избѣгнуть монотоннаго повторенія мотива, композиторъ долженъ прибѣгнуть къ формѣ варіаціи, т. е. посредствомъ гармоніи и оркестроваго колорита изложить мотивъ такъ, чтобы эти два главнѣйшіе фактора музыкальной выразительности обрисовали настроеніе, подъ вліяніемъ котораго дѣйствующее лицо произноситъ вложенныя ему либретистомъ (самимъ-же Вагнеромъ) слова. Самыя-же слова приписываются къ нотамъ, которыя въ свою очередь придѣлываются къ оркестровому аккомпанименту такъ, чтобы образовалось мелодическая фраза, подходящая къ заранѣе сочиненной музыкѣ. Это не то суровое отреченіе отъ красотъ изящной мелодичности въ пользу правдивой декламаціи, которое руководило Глюка или покойнаго Даргомыжскаго при сочиненіи имъ „Каменнаго гостя"; это пріемъ чистѣйшаго симфониста, влюбленнаго въ оркестровые эффекты и жертвующаго ради ихъ и красотой человѣческаго голоса, и свонственною ему выразительностью. Случается такъ, что за превосходною, но шумной оркестровкой, пѣвца, исполняющаго искусственно придѣланную къ оркестру фразу, вовсе и не слышно. Въ операѣ „Тристанъ и Изольда" есть сцена, гдѣ страстные любовники умираютъ въ объятіяхъ другъ друга, млѣя отъ сладкихъ мукъ чувственной любви. Въ чисто музыкальномъ отношеніи сцена эта очень удалась Вагнеру; но она вся цѣликомъ подъ личнымъ его управленіемъ, исполнялась и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ на концертахъ, безъ всякаго участія дѣйствующихъ лицъ; — изъ чего явствуетъ какъ мало гонитель всего неразумнаго въ операѣ при-

даетъ значенія тому, что поется дѣйствующими лицами и какую жалкую роль онъ назначаетъ тому элементу въ операѣ, который, по здравому смыслу, долженъ былъ бы первенствовать въ ней.

Въ ансамбляхъ, каждому дѣйствующему лицу поручается опять-таки поддѣланная съ большимъ искусствомъ къ оркестровой пьесѣ мелодическая фраза. Хоръ, изображающій народъ, дѣлится на музыкія группы, изъ которыхъ каждая издаетъ какія то отрывистыя вопрошенія или изъявленія радости и горя, напримѣръ: „Смотрите! Что такое! Лебедь! Да, это лебедь! Онъ плыветъ! Ужъ близко, ужъ подплываетъ! Зачѣмъ онъ явился? Для чего плыветъ? Чудесно, невиданно! Глядите, глядите!“ и т. д. Все это на партитурѣ смотрится съ удивленіемъ къ мастерству Вагнера,— но на дѣлѣ, эффектъ выходитъ неудачный, по крайней мѣрѣ не соотвѣтствующій намѣренію композитора, по возможности, индивидуализировать не только дѣйствующія лица оперы, но даже отдѣльныя хоровыя группы. На дѣлѣ вы слышите все тотъ-же оркестръ, исполняющій болѣе или менѣе удачную, но во всякомъ случаѣ мастерскую въ техническомъ отношеніи музыку и массу голосовъ, что-то весьма неопредѣленное и безхарактерное, подпѣвающее оркестру. Не есть-ли все это та самая пустая игра звуковъ, противъ которой такъ злобствуетъ Вагнеръ, какъ критикъ, и не чисто-ли инструментально-симфоническіе суть тѣ его пріемы, которыми онъ думаетъ произвести переворотъ въ оперной музыкѣ? Не есть ли вся вагнеровская пропаганда достойное сожалѣнія донъ-кихотство, убивающее, а не подновляющее вокальную музыку и препятствующее огромному симфоническому таланту Вагнера развернуться въ настоящемъ своемъ блескѣ и въ подходящемъ къ его артистической натурѣ родѣ музыки?

Одинъ, очень близкій когда-то къ Вагнеру, человѣкъ передавалъ мнѣ слѣдующія, сказанныя имъ однажды въ минуту дружеской откровенности слова: „какъ бы хотѣлось иногда заняться сочиненіемъ квартета или симфоніи, да нельзя, моя обязанность— не выходить изъ предѣловъ оперной музыки!“

Этими немногими словами Вагнеръ высказываетъ до какой степени предвзятая теорія можетъ сбить съ толку упорнаго, пожалуй и глубокомысленнаго, но одареннаго ограниченнымъ кругозоромъ нѣмецкаго человѣка.

Да проститъ мнѣ читатель, что, по поводу исполненной въ третьемъ концертѣ Музыкальнаго Общества вагнеровской увертюры къ „Фаусту“, я такъ распространился объ этомъ композиторѣ. Мнѣ хотѣлось разъ навсегда высказать свой взглядъ на Вагнера, чтобы впослѣдствіи уже не возвращаться къ общей его характеристикѣ. Взглядъ этотъ, въ настоящее время раздѣ-

емый еще немногими, ибо этотъ композиторъ имѣетъ [illegible] восторженныхъ поклонниковъ или злостныхъ порицат[illegible]. — я формулирую слѣдующимъ образомъ: Вагнеръ по силѣ своего богатаго, самобытнаго дарованія, могъ бы стать во главѣ симфонистовъ нашего времени, еслибъ теоретическій складъ его ума и ложно направленное честолюбіе не свели его съ того пути, на который влекло его призваніе.

Увертюра къ „Фаусту“ единственное самостоятельно симфоническое сочиненіе Вагнера, написанное вѣроятно въ одну изъ тѣхъ минутъ, когда борьба его ложной теоріи съ непосредственнымъ влеченіемъ его творческаго дара разрѣшилась въ пользу послѣдняго, есть лучшее сочиненіе Вагнера и въ то же время одно изъ превосходнѣйшихъ твореній германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирическаго произведенія искусства, гдѣ бы съ такимъ неотразимымъ паѳосомъ были выражены муки человѣческой души, усомнившейся въ своихъ цѣляхъ, надеждахъ и вѣрованіяхъ. И превосходныя темы (въ особенности страстная тема allegro), и отличное ихъ проведеніе въ средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка, всѣ эти качества дѣлаютъ изъ увертюры Вагнера чудесное, глубоко-врѣзывающееся въ душу музыкальное произведеніе, могущее стать на ряду съ лучшими симфоническими твореніями Бетховена и Шумана.

Въ этомъ прекрасно составленномъ концертѣ была исполнена прелестная третья симфонія A—moll Мендельсона. Я уже говорилъ однажды, по поводу квартета этого блестящаго симфониста, о его превосходныхъ качествахъ и недостаткахъ. Симфонія, о которой идетъ рѣчь, совмѣщаетъ въ себѣ и тѣ и другіе въ самомъ рѣзкомъ ихъ проявленіи. Тотъ-же недостатокъ глубины, та же склонная къ минору подслащенность мелодическаго изобрѣтенія, а вмѣстѣ съ тѣмъ та же пластическая красота формы, та же неизсякаемая прелесть подробностей въ гармоніи и инструментовкѣ. Вспомнимъ, напримѣръ, какое обаятельное впечатлѣніе производитъ віолончельная фраза при возвращеніи первой темы Allegro въ первой части симфоніи, или бурные хроматическіе ходы струнныхъ инструментовъ въ концѣ этой-же части! Какъ все это текуче, ясно, красиво!

И на этого-то изящнаго, всегда симпатичнаго для публики композитора, направляетъ свои ядовитыя стрѣлы Вагнеръ въ своихъ критическихъ сочиненіяхъ, съ особеннымъ упорствомъ попрекая его—чѣмъ бы вы думали!—принадлежностью къ еврейскому племени! Въ самомъ дѣлѣ, не стыдно-ли было высокодаровитому еврею, съ такимъ коварнымъ ехидствомъ, услаждать

человѣчество своими инструментальными сочиненіями, вмѣсто того, чтобы съ нѣмецкой честностью усыплять его подобно Вагнеру въ длинныхъ, трудныхъ, шумныхъ и подчасъ невыносимо скучныхъ операхъ!

Въ четвертомъ концертѣ мы слышали первую симфонію Бетховена и увертюру Литольфа къ трагедіи Гриппенкерля „Жирондисты".

Симфонія Бетховена C-dur относится къ тому періоду дѣятельности великаго сочинителя, когда самобытная творческая геніальность его еще робко высказывалась только въ нѣкоторыхъ подробностяхъ развитія темъ и отчасти въ инструментовкѣ. Что касается самыхъ темъ и формы, то Бетховенъ является еще не болѣе, какъ отличнымъ подражателемъ Гайдна и Моцарта. Особенно милъ финалъ этой симфоніи съ его граціозной, веселой темой и въ высшей степени ловкимъ, интереснымъ проведеніемъ ея. Симфонія очень понравилась нашей публикѣ, вообще начинающей понемножку усвоивать пониманіе бетховенскихъ красотъ, и всегда симпатично относящейся именно къ его твореніямъ.

Увертюра къ „Жирондистамъ" Литольфа—эффектное, блестящее, хотя нѣсколько грубоватое по формѣ и инструментовкѣ сочиненіе. Мнѣ неизвѣстно содержаніе драмы Гриппенкерля, и поэтому я не могу сказать, насколько мотивированъ тотъ эпизодъ въ средней части увертюры, гдѣ флейта, съ сопровожденіемъ арфы играетъ мелодію сѣвернаго, скандинавскаго характера, но эпизодъ этотъ полонъ чарующей прелести. Allegro увертюры и въ особенности вторая тема полны огня, движенія, страсти; заключеніе, построенное на воинственной маршеобразной темѣ *) производитъ сильный эффектъ, особенно благодаря отличному употребленію мѣднаго хора, но за всѣми этими достоинствами, свидѣтельствующими о неподдѣльномъ, яркомъ талантѣ Литольфа, увертюра къ „Жирондистамъ", не представляетъ такого образца органическаго слиянія частей и тематическаго развитія основныхъ мыслей, которое свойственно сочиненіямъ классическаго репертуара. Интересна и поучительна артистическая судьба этого даровитаго художника, который своими фортепьянными концертами и двумя увертюрами „Жирондисты" и „Робеспьеръ" блеснулъ на тускломъ горизонтѣ современнаго музыкальнаго сочинительства, потомъ замолкъ и теперь снова вынырнулъ изъ моря парижской суеты, среди которой онъ вра[illegible] съ оперетками въ оффенбаховскомъ родѣ, какъ говорятъ.

*) Тема эта—Марсельеза. Вѣроятно, по соображеніямъ цензурнымъ, избѣгли назвать ее по имени.

превосходящей, въ отношеніи эксплоатаціи циническихъ [illegible] пошлостей парижской бульварной публики, все, что было написано въ этомъ родѣ. Заявить себя первымъ послѣ Листа композиторомъ по части фортепьянной музыки и потомъ спуститься до подражательства Оффенбаху, Герве, и Лекоку—это фактъ многознаменательный, надъ которымъ стоитъ призадуматься.

Въ двухъ послѣднихъ симфоническихъ собраніяхъ мы слышали четырехъ солистовъ: віолончелиста г. Фитценхагена, пѣвца Николаева, піаниста Шлецера и молодую пѣвицу Кадмину. Г. Фитценгагенъ предсталъ передъ публикой съ концертомъ покойнаго Серве. Какими соображеніями руководился артистъ, выбравъ эту смѣхотворную дребедень для выказанія своихъ виртуозныхъ качествъ, я рѣшительно не понимаю. Если г. Фитценгагенъ полагалъ, что публика предпочитаетъ музыку такъ называемаго легкаго характера, то, хоть это и справедливо, но вѣдь легкая музыка, чтобы нравиться, должна быть въ тоже время и хорошей музыкой. Концертъ же Серве принадлежитъ къ числу тѣхъ пренсполненныхъ пассажей, но лишенныхъ всякаго подобія музыки, произведеній, которыя слушались нашими дѣдушками и бабушками въ то приснопамятное время, когда внѣ виртуозности у насъ не признавали музыки. Но вѣдь то время прошло безвозвратно, а ужъ особенно для публики Музыкальнаго Общества, которая все-же избалована постояннымъ слушаніемъ лишь однихъ хорошихъ сочиненій. Между тѣмъ г. Фитценгагенъ виртуозъ настолько серьезный и талантливый, что ему можно бравировать упомянутую склонность публики къ легкому жанру. Пусть онъ не поддается слабости нѣкоторыхъ виртуозовъ угождать грубой неразвитости массы; не онъ долженъ спускаться до ея непониманія,—но публика, въ концѣ концовъ, должна возвыситься до справедливой оцѣнки его таланта и умѣлости, которые, впрочемъ, не подлежатъ никакому сомнѣнію.

Г. Николаевъ знакомъ публикѣ по его театральной службѣ, по неизвѣстнымъ мнѣ причинамъ, прерванной уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Это пѣвецъ съ небольшимъ но весьма пріятнаго тэмбра голосомъ, съ прекрасной фразировкой, съ хорошей итальянской постановкой тенора, и весьма удовлетворительною музыкальностью. Онъ прекрасно спѣлъ одинъ изъ лучшихъ романсовъ Глинки Virtus antiqua; менѣе удачно было исполненіе не эффектной аріи Страделлы, для широкомелодическаго характера которой г. Николаеву не доставало его природныхъ средствъ. Во всякомъ случаѣ, г. Николаевъ представляетъ весьма пріятное явленіе текущаго музыкальнаго сезона.

Г. Шлецеръ, впервые появляющійся у насъ піанистъ, обладаетъ весьма недюжинной техникой, но никакихъ другихъ до-

стоинствъ не имѣетъ. Игра его лишена чистоты, страдаетъ отсутствіемъ ритмическаго чувства и художественности въ пониманіи цѣлаго и передачѣ подробностей. Онъ, какъ говорится, отлично отдернулъ свои пьесы, но сыгралъ ихъ преплохо. Наша публика, кое-что смекающая въ фортепіанной виртуозности, ибо она слышала и Бюлова и Таузига, и часто наслаждалась игрой гг. Рубинштейновъ, — не можетъ удовлетвориться подобнаго рода „отдергиваніемъ". Г. Шлецеръ, послѣ сыграннаго имъ концерта А. Рубинштейна, былъ принятъ очень холодно, и только весьма ловкимъ, съ ремесленной стороны, исполненіемъ этюда Паганини, переложенной для фортепьяно Листомъ, — онъ сумѣлъ вознаградить себя за неудачу перваго появленія.

Большой успѣхъ имѣла во второмъ концертѣ г-жа Кадмина, пропѣвшая длинную, трудную и нѣсколько устарѣвшую по своимъ пріемамъ арію Моцарта изъ оперы „Титово милосердіе". Эта юная артистка обладаетъ весьма достаточнымъ въ отношеніи силы голосомъ и отличается, что рѣдко бываетъ, равномѣрностью всѣхъ его регистровъ. Кромѣ хорошей постановки голоса, отмѣчу еще то большое достоинство въ г-жѣ Кадминой, что она, несмотря на весьма понятное смущеніе, объясняемое первымъ появленіемъ передъ многочисленной концертной публикой, пѣла съ большою выразительностью и весьма твердо. Впрочемъ, всестороннюю оцѣнку замѣчательнаго таланта г-жи Кадминой могутъ сдѣлать только тѣ, которые видѣли ее прошедшею весной въ роли Орфея на публичныхъ спектакляхъ консерваторіи, особенно на послѣднемъ, данномъ въ присутствіи Государя Императора. Кромѣ своихъ вокальныхъ преимуществъ, г-жа Кадмина обнаружила въ исполненіи партіи Орфея далеко недюжинный талантъ, который позволяетъ надѣяться, что ей предстоитъ блестящая будущность сценическихъ успѣховъ.

Объ итальянской оперѣ говорить пока рѣшительно нечего: я могу лишь констатировать фактъ ея сиротствующаго, жалкаго существованія, долженствующаго вскорѣ, по случаю пріѣзда превосходной пѣвицы, г-жи Пильсонъ, — значительно оживиться, хотя, увы, не надолго. А покамѣстъ, публика, наконецъ уразумѣвшая, что у насъ нѣтъ оперы, и есть только два, три замѣчательные члена итальянскаго персонала, отъ тоски, навѣваемой рычаніемъ г. Болиса и tutti quanti, развлекается легкимъ пощикиваніемъ и робкимъ вызываніемъ г. Мерелли.

Ну и пусть ихъ пощикиваютъ! Пошумятъ, разойдутся, а будущей весной, при первомъ объявленіи объ абонементѣ, опять потянутъ шумною толпою нести дань владыкѣ столичныхъ кармановъ, г. Мерелли.

XIV.

Пятое симфоническое собраніе. — Итальянская опера.

(№ 267. Пятница 8 декабря 1872 г.)

Опера „Эврiанта“ Вебера написана въ послѣднее десятилѣтіе его композиторской дѣятельности, когда этотъ превосходный музыкантъ, посредствомъ упорнаго труда и борьбы съ своими природными недостатками, достигъ высшей точки зрѣлаго мастерства. Въ „Эврiантѣ“, единственной оперѣ Вебера, написанной безъ діалога, замѣчается особенная тщательность въ отдѣлкѣ подробностей, очевидное старанiе подойти къ идеалу классической органичности формъ, и тѣмъ не менѣе опера эта, сравнительно съ двумя другими лучшими операми Вебера, „Фрейшюцомъ“ и „Обероном ъ“, въ особенности съ первой, пользовалась и пользуется до сихъ поръ лишь относительнымъ успѣхомъ въ публикѣ. Никакая публика не въ состоянiи понять совершенствъ художественнаго произведенiя въ его цѣльности; она увлекается частностями и иногда, ради прелести небольшого отрывка, ради какой-нибудь одной пикантной подробности, предпочитаетъ сочиненiе посредственное мастерскому произведенiю искусства. Вотъ почему „Фрейшюцъ“, полный превосходныхъ эпизодовъ и представляющiй на живую нитку сшитый рядъ маленькихъ отрывочныхъ формъ, занимаетъ такое видное мѣсто въ оперномъ репертуарѣ всѣхъ странъ и народностей. Вдохновенiе Вебера вылилось въ этой оперѣ съ большею непосредственностью безъ строгаго критическаго отношенiя автора къ своимъ формамъ, и отъ этого она въ теченiе столькихъ лѣтъ представляетъ такой обильный источникъ наслажденiя для публики, такiя неувядающiя, легко усвоиваемыя общественнымъ пониманiемъ красоты подробностей. Но, помимо своей недостаточности въ отношенiи органическаго округленiя большихъ формъ, вслѣдствiе котораго нѣмецкая критика отводитъ Веберу мѣсто низшее въ сравненiи съ великими классическими мастерами: Бахомъ, Гайдномъ, Моцартомъ и Бетховеномъ, онъ является въ средѣ нѣмецкихъ компо-

зиторовъ яркимъ и въ высшей степени самобытнымъ талантомъ. Въ своихъ лучшихъ сочиненіяхъ нѣкоторыя стороны музыкальной красоты Веберъ довелъ до высшей степени совершенства и открылъ ими новые пути для искусства. Въ особенности ярко проявилась могучая творческая сила Вебера въ музыкальномъ воспроизведеніи фантастическаго элемента. Въ этомъ отношеніи онъ имѣлъ неоцѣнимо великое значеніе и оказалъ громадное вліяніе на позднѣйшихъ мастеровъ, въ особенности на Берліоза, Мендельсона, Глинку и Вагнера.

Какъ симфонистъ, Веберъ далъ намъ три превосходныхъ образца въ увертюрахъ къ своимъ тремъ лучшимъ операмъ: „Фрейшюцу", „Оберону" и „Эвріантѣ". Въ этихъ произведеніяхъ нѣтъ той пластической законченности, какою отличаются симфоническія произведенія Бетховена, но они полны блеска, огня, поэзіи и представляютъ множество чарующей прелести подробностей. Сюда относится необычайно поэтическій эпизодъ въ серединѣ увертюры къ „Эвріантѣ", прерывающій пылкое огненное allegro, съ котораго увертюра начинается. Контрастъ между свѣтлыми темами этого allegro и неясною таинственностью, выраженною въ инструментовкѣ эпизода, посредствомъ сурдинъ въ струнныхъ инструментахъ, производитъ обаятельное впечатлѣніе. Точно также прелестно по своей оригинальности фугато, слѣдующее непосредственно за эпизодическимъ andante. Угловатый ритмъ его темы послѣ неопредѣленныхъ ритмическихъ очертаній предъидущаго отрывка, отличное развитіе темы, постепенно усложняющееся и приводящее къ возвращенію блестящаго allegro, все это полно неподражаемой новизны, свѣжести, оригинальности.

Я весьма радуюсь, что увертюра Рейнеке, первоначально объявленная въ программѣ пятаго концерта, была замѣнена по неизвѣстнымъ мнѣ причинамъ, увертюрой къ „Эвріантѣ". Рейнеке полнѣйшая музыкальная ничтожность, и публика Музыкальнаго Общества ничего не теряетъ, не слышавъ его скучныхъ, водянистыхъ произведеній, въ которыхъ нѣтъ ничего, кромѣ безконечнаго повторенія на всѣ лады наводящихъ уныніе мелодій въ мендельсоновскомъ жанрѣ и жалкихъ сколковъ съ гармоническихъ и оркестровыхъ пріемовъ того же композитора. Увертюра къ „Эвріантѣ" была исполнена съ тѣмъ воодушевленіемъ, которымъ отличается нашъ оркестръ, когда ему приходится исполнять лучшіе образцы симфонической музыки.

Капитальною чьею концерта была симфонія „Im Walde" Раффа. Я уже упоминалъ однажды (въ № 243 Р. В.) *) о значеніи

*) См. стр. 60.

этого композитора по поводу трио, исполненнаго [illegible] изъ квартетныхъ собраній Общества, теперь, по поводу новой симфоніи его, обратившей на себя вниманіе всего музыкальнаго міра и съ успѣхомъ исполняемой во всѣхъ большихъ музыкальныхъ центрахъ, распространяюсь о немъ нѣсколько подробнѣе.

Съ тѣхъ поръ, какъ смерть безвременно сразила Мендельсона и Шумана (первый умеръ 38-ми лѣтъ, второй 46-ти), на поприщѣ симфонической музыки еще не явилось ни одного творческаго таланта, который могъ бы начать собою новую эру искусства, подобно тому, какъ два вышеупомянутые композитора ознаменовали своею дѣятельностью новую послѣ—бетховенскую школу симфоническаго композиторства. Мы переживаемъ время относительнаго безлюдія въ области музыкальнаго творчества. За исключеніемъ Листа, который не принадлежитъ собственно къ нѣмецкой школѣ, и стоитъ особнякомъ между живущими композиторами, нѣтъ ни одного, который бы не былъ, не смотря на проявляющуюся въ различныхъ степеняхъ индивидуальность, подражателемъ того или другого изъ двухъ великихъ симфонистовъ новѣйшаго времени, а чаще обоихъ вмѣстѣ. Случайное-ли появленіе геніальныхъ людей производитъ перевороты въ искусствѣ, или, наоборотъ, само время цѣлою совокупностью различныхъ историческихъ вліяній и взаимодѣйствіемъ ихъ вызываетъ къ дѣятельности призванныхъ къ тому людей. Это вопросъ, разрѣшеніе котораго не подъ стать фельетонному хроникеру. Я могу только констатировать фактъ, что, несмотря на существованіе цѣлаго полчища весьма плодовитыхъ и достигшихъ относительнаго мастерства композиторовъ, мы переживаемъ время сравнительно бѣдное талантами и все еще озаряемое лишь свѣтомъ, исходящимъ изъ геніевъ Мендельсона и Шумана. Я могу указать только на двухъ симфоническихъ композиторовъ нашего времени, довольно рельефно выдѣляющихся на сѣренькомъ фонѣ современнаго композиторства, это Антонъ Рубинштейнъ и Раффъ. Послѣдній значительно ниже перваго по силѣ и самобытности дарованія, но за то онъ превосходитъ Рубинштейна въ чистотѣ технической стороны, въ округленности формъ и отдѣлкѣ подробностей. Раффъ добился своего высокаго положенія между новѣйшими композиторами и успѣха своихъ сочиненій упорнымъ трудомъ, энергическою борьбою съ своими природными недостатками и въ особенности съ бѣдностью своей изобрѣтательной способности. Но чего нельзя достигнуть путемъ серьезнаго труда! Раффъ, постепенно совершенствуя свое отъ природы ограниченное дарованіе, достигъ блестящихъ результатовъ и слава-ли я ошибусь, назвавъ его послѣднее

симфонію лучшею симфоніей изъ всѣхъ, какія были написаны въ послѣднее десятилѣтіе. Она значительно превосходитъ другую симфонію того же сочинителя, озаглавленную „An das Vaterland“, весьма замѣчательную по нѣкоторымъ своимъ эпизодамъ, но растянутую и страдающую неравновѣсіемъ формы.

Въ первой части своей новой симфоніи, посвященной музыкальному живописанію впечатлѣній, испытываемыхъ въ лѣсу, Раффъ старается выразить ощущенія, навѣваемыя тишиною лѣса среди дня. Обѣ главныя темы этого Allegro въ самомъ дѣлѣ проникнуты характеромъ тихаго, безмятежнаго наслажденія мирной лѣсной природой. Тишина изрѣдко прерывается шелестомъ листьевъ отъ пробѣгающаго вѣтерка; вдали прозвучитъ неопредѣленный звукъ пастушьяго рога, слышатся какія-то отдаленныя перекликанія и снова невозмутимая тишина лѣсной чащи.... Для спеціалистовъ напомню прелестную деталь нѣсколько разъ повторяющейся педали въ верхнемъ голосѣ на доминантѣ и тоникѣ, причемъ струнные инструменты, постепенно затихая модулируютъ въ различные тоны и, наконецъ, замираютъ на тоническомъ трезвучіи.

Вторая часть, Andante, лучшая изъ всей симфоніи. Она построена на прелестной кантиленѣ, превосходно гармонизованной и украшенной необыкновенно удачной инструментовкой. Особенно обаятельное впечатлѣніе производитъ послѣднее появленіе основной мелодіи въ альтахъ и віолончеляхъ съ сопровожденіемъ фигураціи въ скрипкахъ съ сурдинами. Часть эта вполнѣ выражаетъ тѣ смутныя, сладкія ощущенія, которыя навѣваютъ сумерки среди лѣсной темноты.

Въ Scherzo рисуется фантастическая пляска дріадъ. Эта часть особенно понравилась публикѣ благодаря пикантной инструментовкѣ, удачно маскирующей жиденькія темы, ни мало и оригинальныя, и даже лишенныя того характера фантастичности, котораго требовала задача композитора.

Въ шумномъ, эффектномъ финалѣ изображается мчащаяся черезъ лѣсъ дикая охота съ блестящими фанфарами, съ криками бѣшенаго веселья. Темы не особенно новы, но характерны; разработка темы интересная, оркестровка колоритная, мастерская. Охота удаляется, снова наступаетъ тишина и лучи восходящаго солнца смѣняютъ мракъ ночи. Симфонія заканчивается темой свѣтло-ликующаго характера, весьма умѣстно порученной всѣмъ четыремъ волторнамъ и оставляющей въ слушателяхъ впечатлѣніе могучей красоты свѣтлаго дня, освѣщающаго вѣчно прекрасную природу.

Недавно Мендельсона для осьмиголоснаго хора, спѣтый

гладко и чисто, но безъ того блеска, котораго требуютъ хоровыя пьесы, разсчитанныя на большую массу исполнителей, не произвелъ никакого эффекта. Оно и не удивительно: это одно изъ слабѣйшихъ произведеній Мендельсона. Въ немъ, кромѣ всегда мастерской техники, присущей и самымъ неудачнымъ твореніямъ этого композитора, нѣтъ никакихъ достоинствъ. Будь оно исполнено огромнымъ, хорошо составленнымъ хоромъ,—вокально-гармоническіе эффекты его могли бы выкупить безцвѣтность сочиненія,—но я упоминалъ уже однажды, что нашъ хоръ, особенно сопрано и тенора, не отличается сильнымъ, хорошимъ звукомъ.

Скрипачъ г. Гржимали, исполнившій прелестный, поэтически задуманный и отлично инструментованный концертъ Вьетана, удостоился шумнаго одобренія публики. Качества этого виртуоза, конечно, блѣднѣютъ передъ колоссальною талантливостью г. Лауба, которымъ наша публика избалована. Тѣмъ не менѣе нельзя отказать г. Гржимали въ большихъ достоинствахъ, а именно въ хорошей техникѣ, замѣчательной чистотѣ и осмысленности исполненія. Тонъ у него довольно сильный, но не изъ особенно пріятныхъ. Во всякомъ случаѣ это, если и не первостепенный, то все же весьма замѣчательный виртуозъ, и у насъ въ Москвѣ, послѣ Лауба, разумѣется, первый.

Хотя и съ большимъ трудомъ, и цѣною многихъ мучительныхъ минутъ, но мнѣ удалось присутствовать въ минувшій четвергъ, (30 ноября) въ итальянской оперѣ на дебютѣ г-жи Нильсонъ въ роли Маргариты.

Мученія мои исходили изъ оскорбленнаго чувства весьма похвальной любви къ отечеству вообще и къ нашей первопрестольной столицѣ въ особенности. Казалось бы, за что музыканту любить Москву, въ которой такъ мало отрадныхъ явленій по части музыкальности, Москву, обладающую Славянскимъ Базаромъ, въ которомъ славянскій оркестръ чаруетъ уши гражданъ, пришедшихъ закусить, или купить себѣ сапоги и платье, но въ то же время не сумѣвшую поддержать свою русскую оперу? Москву, въ которой такое полезное учрежденіе, какъ консерваторія, погибало отъ недостатка общественнаго сочувствія, и только, благодаря поддержкѣ высшихъ сферъ просвѣщенной администраціи, нашло средства прочнаго существованія! Москву, которая ломится въ театръ, когда поютъ превосходные артисты: Патти, Нильсонъ, Ноденъ, но точно также наполняетъ его и для слушанія завываній г. Болиса или г-жи Стелла Бонеръ. Но будучи музыкантомъ, я въ то же время гражданинъ города Москвы, и поэтому люблю ее, какъ лаплан-

дѣлъ свои снѣга и зимнія юрты, какъ мышь свою нору, какъ еврей любитъ свой Бердичевъ. Поэтому, подобно цивилизованному сыну разжившейся купчихи, сгорающему отъ стыда, когда въ присутствіи такъ называемыхъ порядочныхъ людей, его маменька брякнетъ какое-нибудь словцо, не находящееся въ лексиконѣ Рейфа, я терзаюсь мучительнымъ стыдомъ, когда наша мать — Москва, ударяетъ лицомъ прямо въ грязь передъ иностранцами. При дебютѣ г-жи Нильсонъ присутствовало нѣсколько прусскихъ офицеровъ, сидѣвшихъ въ боковой царской ложѣ, — и они-то заставляли меня краснѣть и конфузиться за матушку Москву и ея почтенную публику. Въ самомъ дѣлѣ, что должны подумать о насъ цивилизованные иноземцы, услышавъ тѣ сказочные невозможные хоры, которые мы равнодушно слушаемъ: что должны были подумать они, увидѣвъ ту грязную, отрепанную оправу, среди которой являются у насъ алмазы въ родѣ г-жи Нильсонъ, Патти, Нодена: что должны были, наконецъ, подумать они, бывъ свидѣтелями безобразнаго поведенія нашей публики во время представленія оперы, да еще въ добавокъ такой прекрасной оперы, какъ „Фаустъ“ Гуно?

Особенно непозволительно ведутъ себя высшія сферы театра. Говорятъ, что въ итальянской оперѣ въ райкѣ сидитъ только порядочная публика. Если подъ этимъ словомъ подразумѣваютъ господъ, одѣтыхъ въ пиджаки, и дамъ съ шиньонами, то я и не отрицаю факта ихъ порядочности; но извѣстно всѣмъ, что весьма часто простой, сиволапый мужикъ обладаетъ бо̀льшимъ тактомъ, умѣетъ быть пристойнѣе какого-нибудь весьма изящнаго, облеченнаго во фракъ благороднаго человѣка. Дѣло въ томъ, что порядочные люди, засѣдающіе въ нашемъ парадизѣ, совершенно лишены умѣнья сдерживать свои непосредственные порывы, — а въ этомъ то именно и заключается вся такъ называемая порядочность. Этимъ господамъ лишь бы шумѣть и заявлять о своемъ присутствіи неумѣренными и неумѣстными аплодисементами, или столь же неумѣстнымъ шиканьемъ. Поетъ, напримѣръ, г-жа Эйбоженко незначительную пѣсенку во второмъ актѣ, поетъ ее своимъ молодымъ, свѣжимъ, прекраснымъ голосомъ, — но не особенно удачно; въ райкѣ немедленно раздаются нѣсколько свистковъ, положимъ заглушаемыхъ протестомъ благоразумной части публики, но все же глубоко уязвляющихъ молодую, начинающую артистку. Подумали ли когда-нибудь эти восторженные знатоки о томъ, какимъ тяжелымъ камнемъ ложатся на сердце артиста грозныя, но по большей части несправедливыя, заявленія ихъ неудовольствія?

Изъ г-жи Нильсонъ, съ потрясающею правдою исполнитъ.

напримѣръ, сцену въ церкви, когда подавленной горе[illegible] Маргаритѣ является злой духъ и ее уводятъ, какъ громомъ пораженную, къ порогу дома, гдѣ она какъ снопъ валится у [illegible] безъ чувствъ и сознанія, въ райкѣ раздаются немедленно вызовы и неистовые аплодисементы, и несчастная г-жа Нильсонъ, для удовольствія этихъ господъ, еще не успѣвшая справиться съ глубоко захватывающимъ впечатлѣніемъ столь сильно прочувствованнаго ею трагическаго положенія Маргариты, должна выходить и черезъ силу расточать улыбки своимъ пошло-восторженнымъ поклонникамъ. Неужели эти тонкіе цѣнители полагаютъ, что г-жа Нильсонъ польщена ихъ грубымъ поощреніемъ, что она нуждается въ ихъ неумѣстныхъ вызовахъ? Она подавляетъ чуткую къ истинной художественности часть публики геніальною объективностью своей игры, она уноситъ ихъ въ неземную даль глубокаго эстетическаго наслажденія, а обитатели райка, пришедшіе въ театръ лишь для того, чтобъ понумѣть, принимаютъ на себя роль ведра воды, и своимъ пошлымъ вмѣшательствомъ торопятся поскорѣе низвести и геніальную артистку и пораженныхъ ея исполненіемъ слушателей, въ область обыденной, жизненной прозы!

Теперь скажу нѣсколько словъ о г-жѣ Нильсонъ, этой превосходной артисткѣ, появленіе которой на подмосткахъ Большого Театра составитъ эпоху въ нашей театральной лѣтописи.

Г-жа Нильсонъ одарена обширнаго діапазона голосомъ, не столь металлически-чистымъ, какимъ обыкновенно бываютъ итальянскіе голоса, но тѣмъ не менѣе необычайно пріятнымъ и симпатичнымъ. Въ среднемъ регистрѣ этого органа слышится даже нѣкоторая сиплость; но такова обаятельность всей женственно изящной особы г-жи Нильсонъ, что и самая эта сиплость какъ бы обладаетъ свойствомъ неотразимо очаровывать слушателя. По крайней мѣрѣ главнѣйшіе вокальные эффекты ея исполненія построены на выдерживаемыхъ нотахъ (tenues) именно этого, въ сущности худшаго, регистра ея голоса. Впрочемъ, верхними нотами, въ сильныхъ мѣстахъ, г-жа Нильсонъ можетъ щеголять не хуже самыхъ замѣчательныхъ по качеству голоса итальянскихъ пѣвицъ; онѣ сильны, красивы по своему открытому тембру и издаются ею съ большою легкостью. Выработка голоса пѣвицы съ колоратурной стороны прекрасна; ея трели, гаммы, фіоритуры легки, естественны, изящны. И такъ въ вокальномъ отношеніи г-жа Нильсонъ представляетъ собою чрезвычайно пріятное, хотя и не исключительное явленіе. Но причина ея громадныхъ успѣховъ заключается не столько въ вокальныхъ достоинствахъ, сколько въ сочетаніи крайне симпати-

ной, полной граціи, внѣшности — съ геніальнымъ сценическимъ талантомъ, ставящимъ ее на безусловно первое мѣсто между всѣми современными оперными талантами. Я принимаю здѣсь въ соображеніе то обстоятельство, что Віардо давно прекратила свою сценическую дѣятельность, Арто уже на склонѣ своей карьеры, а Лукка, послѣ своего американскаго путешествія, собирается оставить сцену и въ Европѣ пѣть больше не будетъ. Изображеніе гётевской Маргариты, которую французскіе либреттисты попадили и не исказили ни одной почти чертой,—въ исполненіи г-жи Нильсонъ, вслѣдствіе поразительной объективности ея игры, является почти воплощеніемъ гетевскаго идеала. Въ г-жѣ Нильсонъ, независимо отъ внѣшней выработки ея мимики, пріобрѣтенной ею въ Парижѣ,—слѣдовательно въ лучшей школѣ сценической выдержки, есть вся та полнота чистой, женственной, ничѣмъ искусственнымъ не прикрашенной прелести, которая потребна для олицетворенія роли Маргариты. Утомительная, трудная роль Маргариты, отъ начала до конца была проведена ею съ поразительною правдою, съ ни разу не измѣнившимъ ей высокимъ пафосомъ концепціи и съ замѣчательною выдержанностью. Особенно глубокое впечатлѣніе произвела на меня г-жа Нильсонъ въ сценѣ у окна въ третьемъ дѣйствіи, послѣ любовнаго дуэта съ Фаустомъ. Здѣсь слышалась такая искренняя сила внезапно-вспыхнувшей страсти, такая безъискусственная глубина и простота молодого, беззавѣтнаго чувства, что, казалась, вмѣстѣ съ артисткой переживаешь одну изъ тѣхъ минутъ мимолетной молодости, которыя неизгладимой чертой врѣзываются въ душу на всю жизнь.

Читатель, быть можетъ, ожидаетъ отъ меня сравненія, которое теперь у всѣхъ на устахъ: кто изъ двухъ лучше, Патти или Нильсонъ?

Не вдаваясь въ подробную сравнительную оцѣнку той и другой пѣвицы, скажу только одно: г-жа Патти, несмотря на свои феноменальныя качества, есть въ концѣ концовъ прелестный, изумительный, полный жизни и наивнаго кокетства ребенокъ;—она никогда не дорастетъ до женщины. Г-жа Нильсонъ олицетвореніе поэтической женственности; она достойная истолкователь[illegible]ца того идеальнаго типа женской прелести, который грезился Шекспиру и Гете, когда они создавали безсмертные типы Офеліи, Корделіи, Маргариты.

XV.

Итальянская опера.—«Гамлетъ», опера Амбруаза Тома.

(№ 274. Суббота 16 декабря 1872 г.).

Съ тѣхъ поръ какъ умеръ Скрибъ, великій мастеръ въ умѣніи строить ловкіе, живые, характерные оперные сценарии. Французскіе либреттисты, отчаявшись въ своей изобрѣтательности, принялись выкраивать свои сюжеты изъ капитальныхъ произведеній иностранной литературы, въ особенности изъ Шекспира и Гёте.

Вслѣдъ за имѣвшимъ громадный повсемѣстный успѣхъ „Фаустомъ“ Гуно, явились: его же опера на сюжетъ шекспировской трагедіи „Ромео и Юлія“, затѣмъ „Миньона“ и наконецъ „Гамлетъ“ Амбруаза Тома. Если нужно много беззастѣнчивой смѣлости, чтобы рѣшиться на такого рода заимствования, то нѣтъ сомнѣнія, что наибольшею дозою самоувѣренности между всѣми кроителями оперныхъ сюжетовъ обладали гг. Карре и Барбье, посягнувшіе на великій художественный образъ шекспировскаго Гамлета. Между германскими композиторами не нашлось до сихъ поръ ни одного, который бы рѣшился приступить къ музыкальному воспроизведенію этого великаго типа не только въ оперной формѣ, но даже симфонической, болѣе другихъ родовъ музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспиръ построилъ безсмертный типъ своего датскаго принца. Съ свойственною нѣмцамъ тонкостью критическаго анализа, композиторы германской школы понимали что для музыки, какъ бы она ни была могущественна въ отношеніи передачи настроеній человѣческой души,—совершенно недоступна наиболѣе выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которою проникнуты всѣ его рѣчи, тѣ чисто разсудочные процессы его нѣсколько пошатнувшагося отъ сосредоточенной злобы ума, которые дѣлаютъ изъ него мрачнаго скептика.

потерявшаго вѣрования въ хорошія стороны человѣческой души. Но легкомысленный французъ, смотрящій на всякое драматическое произведеніе прежде всего съ точки зрѣнія его внѣшней эффектности, не станетъ долго задумываться надъ психологическими тонкостями Гамлета: онъ видитъ въ немъ лишь обыкновеннаго трагическаго героя, мстителя за смерть отца, жертвующаго ради мщенія любовью прекрасной Офеліи. А тутъ еще весьма соблазнительная для либреттиста тѣнь отца, затѣмъ сумасшедшая Офелія среди пляшущихъ поселянъ, входы и выходы королевской четы, сопровождаемые звуками трубъ и тимпановъ,—всего этого вполнѣ достаточно для эффектнаго оперная сценарія; и вотъ гг. Карре и Барбье стрянаютъ либретто для Амбруаза Тома, который, по всей вѣроятности, до того времени и не подозрѣвалъ о существованіи Шекспира съ „Гамлетомъ". Разумѣется, будучи пересаженъ съ драматической сцены на французскую оперную, Гамлетъ утратилъ всѣ свои характеристическія черты и сдѣлался лишь простымъ оперным героемъ: разумѣется пришлось все неподходящее къ музыкѣ (Полоній, Фортимбрасъ, Розенкранцъ, Гильденштернъ) выбросить, а подходящее выставить болѣе рельефно, но что за дѣло до святынь шекспировской художественности Амбруазу Тома съ его либреттистами? Опера въ сценическомъ отношеніи выиграла весьма эффектна, а этого для француза только и нужно. Впрочемъ спѣшу прибавить, что, какъ ни отступали французскіе либреттисты отъ хода дѣйствія подлинной трагедіи,—но произведенія ихъ не лишено все таки и движенія, и интереса, и смысла и, съ точки зрѣнія практическихъ условій сцены, оно нисколько не хуже наиболѣе извѣстныхъ оперныхъ либретто французской школы. Авторы во многихъ мѣстахъ старались даже придерживаться шекспировскаго текста, вслѣдствіе чего нѣкоторые нумера, напримѣръ, дуэтъ перваго дѣйствія вышли весьма удачны въ чисто литературномъ отношеніи. Вообще, еслибъ въ концѣ оперы гг. Карре и Барбье не выдумали при похоронахъ Офеліи ни съ чѣмъ несообразнаго появленія тѣни, распоряжающейся судьбой дѣйствующихъ лицъ, воздающей каждому по заслугамъ, заточающей королеву въ монастырь, а Гамлету повелѣвающей царствовать, то, независимо отъ большей или меньшей степени искаженія, которому неизбѣжно подверглась при передѣлкѣ шекспировская трагедія, либретто новой оперы Тома можно бы назвать весьма удачнымъ, представляющимъ благодарную почву для музыкальной обработки.

Теперь просмотримъ по порядку слѣдованія сценъ музыку извѣстнаго французскаго композитора и затѣмъ постараемся

представить общую оцѣнку его, во всякомъ случаѣ весьма интереснаго произведенія. Опера начинается съ коротенькой интродукціи мрачно величественнаго характера, прерываемой по сцены фанфарами трубъ и поднятіемъ занавѣса. Первое дѣйствіе происходитъ во дворцѣ короля, празднующаго свою свадьбу съ матерью Гамлета. Послѣ марша и хора, написаннаго въ широкомъ мейерберовскомъ стилѣ, входитъ королева, къ которой супругъ ея обращается съ весьма безцвѣтнымъ ріозо, снова прерываемымъ хоромъ, послѣ котораго королевская чета и дворъ оставляютъ сцену. За этимъ первымъ нумеромъ слѣдуетъ дуэтъ Гамлета съ Офеліей, весьма ловко, красиво построенный на пѣвучей мелодіи любовнаго характера. Мелодія эта ни мало не оригинальна, но элегантна, изящна и особенно мила при поворотѣ въ тональность медіанты, когда вступаетъ въ дуэтъ партія Офеліи. Я причисляю дуэтъ этотъ къ наиболѣе удавшимся номерамъ оперы какъ по законченности формы его, такъ и, въ особенности, по его весьма благодарной въ вокальномъ отношеніи пѣвучести. Дальнѣйшая затѣмъ музыка перваго акта не представляетъ ничего выдающагося, а хоръ придворныхъ и пажей безъ сопровожденія оркестра, хотя и написанъ съ явнымъ намѣреніемъ произвести своею пикантною, à la Оффенбахъ, ритмичностью громкій эффектъ, отличается необычайною пошлостью и съ успѣхомъ могъ бы обрѣтаться въ какой нибудь „Синей Бородѣ“ или „Прекрасной Еленѣ“.

Вторая картина перваго дѣйствія переноситъ насъ на террассу эльсинорскаго замка въ вьюжную, зимнюю ночь.

И оркестровая прелюдія, предшествующая сценѣ Гамлета съ тѣнью отца и его обращеніе къ тѣни, и широкая віолончельная фраза послѣ исчезновенія тѣни, рисующая ужасъ и жалость Гамлета передъ любимымъ образомъ отца, все это написано рукою опытнаго мастера, отлично знающаго вокально-сценическіе оперные эффекты и умѣющаго въ должной мѣрѣ и кстати ими пользоваться.

Во второмъ актѣ отмѣчу прелестную пѣсенку читающей Офеліи, — если я не ошибаюсь, заимствованную композиторомъ изъ народныхъ скандинавскихъ пѣсенъ—и вакхическую арію Гамлета въ сценѣ съ актерами. Ріозо королевы и вся ея сцена съ сыномъ ведены ловко, все съ тѣмъ-же обладаніемъ оперной техники, — но лишены музыкальнаго интереса, безцвѣтны, бѣдны мелодичностью.

Вторая картина этого акта, (по нашему распредѣленію третій актъ) представляетъ сцену пантомимы, устроенной Гамлетомъ въ присутствіи двора. Она заканчивается большимъ ан-

самблемъ, съ технической стороны представляющимъ много интереса и не лишеннымъ даже нѣкоторой новизны, напримѣръ, эпизодическое появленіе вакхической темы изъ предъидущаго акта.

Въ третьемъ дѣйствіи (по нашему въ четвертомъ) весьма комическій эффектъ производитъ монологъ Гамлета (to be or not to be), — Богъ вѣсть для чего вставленный либреттистами въ партію ихъ опернаго героя. За то арія короля принадлежитъ къ лучшимъ мѣстамъ оперы и въ особенности по отношенію превосходно оркестрованнаго аккомпанимента. Въ слѣдующемъ за тѣмъ тріо между королевой, Офеліей и Гамлетомъ, весьма мило заключительное стретто, и въ особенности фраза Офеліи, въ которой очень вѣрно переданы упреки безнадежно покинутой женщины и предчувствіе трагической развязки.

Вторая картина третьяго дѣйствія, превратившаяся у насъ въ пятое и послѣднее дѣйствіе,—начинается съ длиннаго, скучнаго, лишеннаго всякихъ музыкальныхъ достоинствъ балета веселыхъ яко-бы поселянъ, а за балетомъ слѣдуетъ не менѣе вялая и безцвѣтная сцена сумасшествія Офеліи, въ которой все разсчитано на вокальныя и сценическія свойства г-жи Нильсонъ, для которой и была сочинена партія Офеліи. Среди водянисто-жиденькой музыки, которою Тома тщится изобразить безуміе прекрасной Офеліи, рельефно выдѣляется только баллада ея, опять таки почерпнутая изъ скандинавскаго пѣсеннаго творчества, весьма богатаго красивыми, нѣсколько смахивающими на наши великорусскія народныя пѣсни, мелодіями.

Пятый актъ у насъ въ Москвѣ признается излишнимъ и, на основаніи неизвѣстныхъ мнѣ соображеній, — вовсе выпускается. Такимъ образомъ, всѣ хитросплетенія шекспировской интриги, весь сложный ходъ драматическаго дѣйствія—приводитъ къ тому, что Офелія, улегшись спиной на воду и несомая быстрымъ теченіемъ рѣки, уплываетъ по неизвѣстному направленію... виноватъ! въ правую кулису прямо къ тому мѣсту, гдѣ стоитъ г. Вальцъ, съ любовью слѣдящій за дѣйствіемъ своей машины, очень мило изображающій теченіе рѣки.

Воображаю изумленіе, которое должны испытывать зрители, не знающіе шекспировской трагедіи, видя уплывающую Офелію, которая направляясь по теченію рѣки въ море, на вѣкъ уноситъ съ собою тайну судьбы Гамлета и всѣхъ его окружающихъ. Такъ эти зрители и уходятъ изъ театра, не понявъ, для чего Гамлетъ такъ бѣсновался и зачѣмъ надѣлалъ такихъ крупныхъ скандаловъ, что сталось съ королемъ и его супругой, куда дѣвалась тѣнь отца Гамлета и наконецъ, куда уплыла сама Офелія, благополучно ли добралась до какого нибудь отдаленнаго

брега, или была по дорогѣ съѣдена огромной [illegible]. Предоставляю судить читателямъ, невидавшимъ оперы, насколько безцеремонно поступаетъ съ публикой театральная администрація, глумясь такимъ образомъ надъ здравымъ смысломъ самыхъ неприхотливыхъ, снисходительныхъ зрителей. Теперь въ короткихъ словахъ я изложу свое сужденіе о музыкѣ Гамлета, прилаваемой во Франціи прекрасной, а у насъ повидимому, не особенно нравящейся публикѣ.

Амбруазъ Тома музыкантъ опытный, до тонкости изощривший свои ограниченныя способности, въ полной мѣрѣ овладѣвший технической стороной своего дѣла,—но лишенный всякаго подобія самобытности. Музыка его сшита изъ [illegible] лоскуточковъ Мейербера, Гуно, Верди, Обера и сшита на столько ловко, что вы не разбираете, гдѣ кончается одно заимствованіе и начинается другое. Въ ней нѣтъ страстныхъ порывовъ и геніальной талантливости, нѣтъ переходовъ отъ сильно прочувствованныхъ драматическихъ моментовъ къ менѣе выдающимся музыкальнымъ идеямъ и формамъ, у Амбруаза Тома все гладко, чисто, ровно—но за то и бѣдно. Музыкантъ спеціалистъ не можетъ не слѣдить съ большимъ интересомъ за всѣми ухищреніями, къ которымъ прибѣгаетъ авторъ, чтобы блестящею техникою скрыть свое художественное безсиліе,—но для большинства эта музыка должна казаться въ высшей степени скучной, безцвѣтной, томительно-вялой.

Одно, что нѣсколько выкупаетъ недостатокъ фантазіи въ Тома, это его превосходная, колоритная, по истинѣ художественная инструментовка. Но въ наше время преобладанія внѣшнихъ музыкальныхъ эффектовъ, т. е. преобладанія плоти музыки надъ ея духомъ,—кто не стремится къ яркому колориту въ оркестрѣ, кто не прилагаетъ всѣхъ стараній къ тому, чтобъ внѣшняя красивость музыки закупала слушателей въ пользу самой сущности музыкальнаго произведенія! „Гамлетъ“ своимъ успѣхомъ обязанъ, какъ я полагаю, исключительно, этой сторонѣ своей музыки, да еще тому побочному обстоятельству, что партія Офеліи исполняется и исполнялась вездѣ, гдѣ „Гамлетъ“ съ успѣхомъ давался такою неподражаемой, высокодаровитой артисткой, какъ г-жа Нильсонъ. Хотя публикѣ Нильсонъ-Офеліи, повидимому, меньше нравится, чѣмъ Нильсонъ-Маргарита,—но это никакъ не потому, что эта пѣвица не выказывала бы въ первой роли точно такое-же сочетаніе симпатичныхъ качествъ, какъ и при исполненіи второй. Меньшая степень восторговъ, возбужденныхъ г-жею Нильсонъ въ роли „Офеліи“, сравнительно съ ея необычайнымъ успѣхомъ въ „Фаустѣ“, объясняется музы-

кальными преимуществами талантливаго Гуно, надъ довольно плоскимъ и ограниченнымъ дарованіемъ Тома.

Г. Граціани, добросовѣстно отнесшійся къ своей новой трудной роли,—весьма неудачно олицетворяетъ поэтическій образъ датскаго принца,—но поетъ съ большимъ увлеченіемъ, хотя и не безукоризненно чисто. Г. Багаджіоло со свойственною ему безжизненностью, но весьма твердо и старательно выполнилъ партію короля. То-же самое могутъ сказать и о плѣнительной г-жѣ Феруччи (королевѣ), очень хорошо извѣстной Москвѣ по своему участію въ персоналѣ итальянской оперы еще во времена Арто. Эта пѣвица пріобрѣла много апломба,—но ничего и выиграла въ своемъ вокальномъ искусствѣ; она по прежнему поетъ громкимъ, еще свѣжимъ, но вѣчно трясущимся, напоминающимъ блеяніе молодой овцы, голосомъ. Хоры пѣли сносно обыкновеннаго; вообще опера разучена далеко не съ тою небрежностью, съ какою обыкновенно у насъ ставятся и возобновляются итальянскія оперы; видно, что надъ ея разучиваніемъ немножко постарались;—будемъ и за то благодарны мерелліевской театральной администраціи. Постановка довольно изрядна, хотя кавалеры и дамы являлись на придворныхъ выходахъ въ тѣхъ-же допотопныхъ отрепьяхъ, которыми они компрометируютъ блескъ своего двора каждый разъ, какъ только въ операхъ являются короли, герцоги, и ихъ свиты.

XVI.

Шестое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Итальянская опера.—Квартетный сеансъ.

(№ 6. Среда 10 января 1873 г.).

Я въ долгу передъ читателями „Русскихъ Вѣдомостей". Различныя обстоятельства, и въ томъ числѣ, довольно долго продолжавшееся отсутствіе изъ Москвы, помѣшали мнѣ своевременно отдавать отчетъ въ наиболѣе выдающихся фактахъ нашей музыкальной жизни. Теперь спѣшу пополнить значительный пробѣлъ въ моей музыкальной хроникѣ краткимъ обзоромъ всего совершившагося. Начну съ шестого концерта Музыкальнаго Общества, о которомъ я еще не имѣлъ случая говорить. Программа этого концерта была составлена изъ увертюры „Анакреонъ" Керубини, двухъ хоровъ Листа, изъ его музыки къ „Прометею" Гердера и симфоніи А. Рубинштейна „Океанъ".

Керубини, несмотря на свое итальянское происхожденіе и на одновременное съ Россини дѣйствованіе на музыкально-композиторскомъ поприщѣ, былъ чистѣйшій представитель строго классической германской школы музыки, проявившій замѣчательный и во многихъ отношеніяхъ родственный геніямъ Моцарта и Бетховена творческій талантъ. Въ немъ замѣчается та же классическая органичность формы, та же трезвая простота и умѣренность, та же законченность въ развитіи темъ и скромность въ выборѣ оркестровыхъ эффектовъ. За то, по отсутствію въ немъ сильной индивидуальности, рѣзкой самобытности въ изобрѣтеніи,—онъ признается лишь блестящимъ сателитомъ двухъ поименованныхъ звѣздъ первой величины и пользуется скорѣе всеобщимъ уваженіемъ и почтительнымъ вниманіемъ музыкантовъ, чѣмъ популярностью.

Только въ церковномъ родѣ музыки, въ своихъ мессахъ и реквіемѣ, Керубини является образцовымъ художникомъ, въ-

время не имѣвшимъ соперниковъ, такъ какъ Бетховенъ, какъ я уже однажды имѣлъ случай замѣтить, въ своихъ мессахъ выходилъ изъ предѣловъ, ограничивающихъ этотъ родъ искусства, и пользовался литургическимъ текстомъ лишь только какъ предлогомъ для выраженія все того же грандознаго чувства всечеловѣческой скорби,— которою характеризуется все, по преимуществу субъективное, творчество этого музыкальнаго свѣтила.

Въ настоящее время имя Керубини, къ сожалѣнію, довольно рѣдко появляется въ концертныхъ программахъ симфоническихъ обществъ, хотя къ музыкѣ его имени теперь слѣдовало бы прибѣгать, какъ къ сильному противоядію противъ болѣзненной изысканности современнаго намъ композиторства. Увертюра къ „Анакреону", принадлежитъ къ однимъ изъ лучшихъ произведеній Керубини и, хотя уступаетъ въ отношеніи глубины и горячности его лучшей увертюрѣ „Les deux journées", но за то превосходитъ ее въ отношеніи безукоризненнаго построенія частей и законченности. Оркестровые музыканты любятъ играть подобныя сочиненія, производящія эффектъ, не требуя притомъ отъ исполнителей какихъ бы то ни было усилій, и этимъ объясняется особливо прекрасное исполненіе „Анакреона" въ послѣднемъ концертѣ.

Хоры изъ „Прометея" Листа превосходны. Публикѣ особенно понравился хоръ жнецовъ, мелодически красивый, эффектный со стороны вокально-хоровыхъ условій; отлично оркестрованный и полный какого-то радостнаго настроенія—хотя и не особенно глубоко задуманный. Хоръ океанидъ (утѣшающихъ прикованнаго, страждущаго „Прометея)—одна изъ лучшихъ страницъ Листа. Къ сожалѣнію, публика, по неосмотрительности дирекціи, недогадавшейся распорядиться напечатаніемъ въ программѣ текста хора,— не могла оцѣнить всей фантастической прелести этого небольшого, но полнаго роскошнѣйшей фантазіи отрывка. Весьма желательно, чтобы впредь подобные недосмотры не лишали публику возможности наслаждаться иногда превосходными произведеніями, которыхъ пониманіе немыслимо, если текстъ или предметъ музыкальнаго воспроизведенія не нашелъ себѣ мѣста въ подробной программѣ.

Симфонія "Океанъ" Рубинштейна, написанная лѣтъ пятнадцать тому назадъ,—есть произведеніе юнаго, молодого, но вполнѣ сложившагося таланта. Это сочиненіе едва-ли не кульминаціонный пунктъ композиторской дѣятельности нашего знаменитаго соотечественника, недостатокъ котораго состоитъ, какъ извѣстно, въ непомѣрной плодовитости, съ которою сто-

ственно сопряжена недостаточность въ разработкѣ подробностей и нѣкоторая небрежность въ выборѣ тѣмъ, происходящая отъ неумѣнія критически-объективно относиться къ своимъ композиторскимъ эскизамъ. Всего дороже въ г. Рубинштейнѣ то, что въ наше время, страдающее отсутствіемъ самобытныхъ сочинительскихъ дарованій, онъ является почти единственною и чрезвычайно симпатичною музыкальною индивидуальностью, стоящею совершенно въ сторонѣ отъ болѣзненно безсильныхъ стремленій къ оригинальности многихъ новѣйшихъ авторовъ, умѣвшею сказать звуками „свое“, глубоко прочувствованное слово. „Океанъ“ состоялъ первоначально изъ четырехъ частей, изъ которыхъ, по вдохновенности, красотѣ и ширинѣ мастерской кисти, особенно выдѣлялась первая. Впослѣдствіи г. Рубинштейнъ прибавилъ къ своей симфоніи еще двѣ части, правда и весьма милыя, но за то нарушающія художественное равновѣсіе классической сонатной формы и дѣлающія его превосходное произведеніе непомѣрно растянутымъ, такъ что утомленный слушатель едва-ли въ состояніи выдержать въ теченіе всей пьесы требуемое настроеніе, столь неотразимо навѣянное на него въ началѣ сочиненія. Когда человѣкъ сытъ,—корми его хоть самой амврозіей, онъ утрачиваетъ чуткость вкусовыхъ нервовъ и съ отвращеніемъ отвернется отъ деликатныхъ благовоній предлагаемаго ему яства. Нельзя съ должнымъ вниманіемъ и воспріимчивостью осмотрѣть въ одинъ день пять картинныхъ галлерей, и точно также нѣтъ возможности всесторонне оцѣнить прелести симфоніи, когда она исполняется послѣ нѣсколькихъ уже выслушанныхъ большихъ пьесъ, да вдобавокъ состоитъ изъ цѣлыхъ шести длинныхъ частей. И такъ, заключаю мой отзывъ о прекрасной симфоніи г. Рубинштейна выраженіемъ глубокаго сожалѣнія, что недостаточность въ чувствѣ мѣры причинила прискорбную растянутость формы этого сочиненія, и тѣмъ, быть можетъ, парализировала тѣ элементы публичнаго успѣха, которые несомнѣнно заключаются въ „Океанѣ“.

Въ качествѣ солистки въ томъ же концертѣ появилась весьма симпатичная, пользующаяся уже значительной извѣстностью у насъ и за границей, піанистка, г-жа Вѣра Тиманова. Эта ученица покойнаго Таузига восприняла отъ своего учителя многія его прекрасныя качества, въ особенности его безукоризненную техническую чистоту, изящный тонъ, элегантную осмысленность исполненія. Желательно было-бы только, чтобы г-жа Тиманова, обладающая совершенно несвойственною ея юнымъ лѣтамъ увѣренностью,—вмѣстѣ съ тѣмъ, вложила бы въ свою виртуозность побольше одушевленія, такъ какъ, несмотря

на всѣ свои несомнѣнныя достоинства, игра молодой пианистки страдаетъ нѣсколько холодностью, недостаткомъ того внутренняго огонька, который составляетъ главнѣйшую силу виртуоза. Я слышалъ, что г-жа Тиманова еще разъ въ теченіе этого сезона явится передъ публикой Музыкальнаго Общества, въ одномъ изъ квартетныхъ собраній, полагаю, что извѣстіе это доставитъ большое удовольствіе нашей публикѣ, весьма сочувственно отнесшейся къ г-жѣ Тимановой.

Въ Итальянской оперѣ, послѣ отъѣзда г-жи Нильсонъ, самымъ замѣчательнымъ фактомъ было возобновленіе „Гугенотовъ“, совершившееся 6-го января въ бенефисъ капельмейстера Орсини, и весьма интересное для публики, по причинѣ долженствовавшаго случиться дебюта г-жи Маллингеръ, этой пѣвицы, которую въ Берлинѣ приравнивали къ Луккѣ, а въ Петербургѣ чуть не освистали. Но прежде чѣмъ сказать слова два о ней и другихъ новыхъ персонажахъ оперы, я не могу не остановиться раньше всего на общемъ исполненіи превосходнѣйшей оперы Мейербера. Живя въ Москвѣ постоянно и въ послѣдніе годы наслушавшись всякихъ музыкальныхъ безобразій на нашей лирической сценѣ,—я всегда готовъ, идя въ нашу оперу, перенести самыя лютыя для музыканта муки, особенно, если наша мерелліевская труппа берется исполнять не какую-нибудь жиденькую „Лючію“ или „Травіату“, а одно изъ крупныхъ произведеній оперная репертуара. Поэтому, отправляясь, по обязанности хроникера, на бенефисъ капельмейстера Орсини, я заранѣе зналъ, что буду слушать лишь пародію на „Гугеноты“, а не самую оперу „Гугеноты“, какъ принято исполнять ее во всякой благоустроенной странѣ и на всякомъ сколько-нибудь добросовѣстно управляемомъ театрѣ. Но то, что случилось на бенефисѣ г. Орсини, далеко превзошло все, что могъ бы предвидѣть самый мрачный пессимистъ. Напрасно я тщился-бы прискать выраженія достаточно сильныя, краски достаточно яркія, чтобы изобразить читателямъ панкурьезнѣйшую какофонію, какую подъ ложнымъ наименованіемъ „Гугенотовъ“, преподнесъ публикѣ г. Мерелли. Достаточно сказать, что не было ни одного правильно взятаго темпа, что хоръ и оркестръ ни разу не сошлись вмѣстѣ, что большинство пѣвцовъ не знало репликъ, вслѣдствіе чего нерѣдко происходили длинныя, ни мало не предвидѣнныя Мейерберомъ паузы, среди которыхъ раздавалось отчаянное тыканье по клавишамъ фортепьяно пальцевъ г-на Орсини, и что разлитая не переставала раздражать слухъ отъ начала до конца. А между тѣмъ, „Гугеноты“ одна изъ прекраснѣйшихъ оперъ во всемъ лирическомъ репертуарѣ и не

только музыканту по профессіи, но и всякому сколько-нибудь развитому дилетанту дорога эта превосходная музыка, съ ея удивительнѣйшей, первенствующей между всѣми произведеніями подобнаго рода, любовной сценой четвертаго акта, съ ея превосходными хорами, съ ея полной новизны и оригинальныхъ пріемовъ инструментовкой, съ ея порывисто-страстными мелодіями, съ ея искусной музыкальной характеристикой Марселя, Валентины, религіознаго фанатизма католиковъ и пассивнаго мужества гугенотовъ. Единственное пятно превосходной музыкальной картины Мейербера есть партія Маргариты, до тошноты испещренная напказеннѣйшими фіоритурами—жалкая дань требованіямъ публики тридцатыхъ годовъ, которая непремѣнно хотѣла во всякой операѣ слышать хоть одну колоратурную партію. Но и этотъ недостатокъ сглаживается, когда партія Маргариты поручается пѣвицѣ съ сильно развитой музыкальной техникой. Какъ на бѣду Ильма Мурска, замѣчательнѣйшая, быть можетъ, колоратурная пѣвица нашего времени, заболѣла и вмѣсто нея появилась красивая, отлично выкормленная, но прескверно выученная пѣвица г-жа Феруччи, съ ея рѣзко дребезжащимъ голосомъ, не могущимъ ни единой ноты взять по человѣчески.

Главнѣйшій интересъ представленія возбуждала въ публикѣ дебютантка г-жа Маллингеръ, которой весьма много повредили досужіе нѣмецкіе рецензенты, какъ всѣ нѣмцы, ничего не смыслящіе въ пѣніи, а между тѣмъ, прокричавшіе про свою берлинскую примадонну, что она соперница Лукки, Патти, Арто и Нильсонъ. Понятно, что при такомъ высокомъ критеріумѣ, хотя какая хорошая пѣвица не оправдаетъ возлагаемыхъ на нее надеждъ,— а тутъ еще и независимо отъ какихъ-бы то ни было сравненій, передъ нами появилась весьма посредственная пѣвица съ разбитымъ голосомъ, весьма дюжинной игрой, и не вполнѣ чистой интонаціей. Г-жѣ Маллингеръ нельзя отказать въ нѣкоторомъ умѣніи пѣть и въ нѣкоторой сценической опытности, но она лишена страсти, вдохновенія, увлекательности;—словомъ, это золотая посредственность, нисколько не возвышающаяся надъ уровнемъ пѣвицы средней руки, способной поддерживать репертуаръ на маленькой провинціальной сценѣ, но весьма много теряющей на тѣхъ подмосткахъ, гдѣ такъ долго подвизалась геніальная г-жа Арто, высоко даровитыя сестры Маркизіо, гдѣ еще такъ недавно очаровывали насъ г-жи Патти и Нильсонъ.

Героемъ вечера, вынесшимъ всю оперу на плечахъ и избавившимъ театральную администрацію отъ жестокаго скандала, былъ замѣчательный пѣвецъ-художникъ г. Ноденъ. Богъ вѣсть

откуда, въ свои почтенные годы, умѣющій извлекать такую силу, страсть, такую неотразимую патетичность исполненія. Г. Виталь (Марсель) пѣвецъ недурной, но съ недостаточно низкимъ басомъ для партіи Марселя. Г. Котоньи, любимецъ петербургской публики, явился въ этотъ вечеръ во второстепенной партіи Невера, которую онъ пропѣлъ съ большимъ изяществомъ. Этотъ пѣвецъ, котораго мнѣ удалось еще слышать въ „Лючіи", обладаетъ феноменально красивымъ баритономъ, къ сожалѣнію нѣсколько подточеннымъ въ высшей степени монотонной вибраціей.

Въ воскресенье 7-го числа началась вторая квартетная серія Русскаго Музыкальнаго Общества. Публики на первый сеансъ собралось очень немного; за то великъ былъ восторгъ, возбужденный превосходнымъ исполненіемъ гг. Лауба съ его тремя квартетными аколитами и Рубинштейна со свойственнымъ ему художественнымъ мастерствомъ, исполнившаго прелестный квартетъ Шумана. Кромѣ этого произведенія, были исполнены довольно жиденькій квартетъ (D-moll) Моцарта и E-moll'ный квартетъ Бетховена съ превосходными варіаціями на русскую народную пѣсню въ третьей части.

Въ заключеніе считаю не излишнимъ подѣлиться съ читателями пріятнымъ извѣстіемъ, что въ предстоящемъ на этой недѣлѣ концертѣ Музыкальнаго Общества передъ публикой явится русская пѣвица г-жа Невѣдомская, которую мнѣ удалось слышать на дняхъ на частномъ музыкальномъ вечерѣ. Лучшіе музыканты Москвы, присутствовавшіе на этомъ вечерѣ, были пріятно изумлены, узнавъ, что въ предѣлахъ нашего города находится теперь артистка обладающая и сильнымъ, звучнымъ органомъ, и весьма прочувствованной, осмысленной фразировкой, и значительною технической выработкой; г-жа Невѣдомская довольно долго и съ успѣхомъ пѣла на нѣкоторыхъ заграничныхъ оперныхъ сценахъ и не разъ появлялась на концертныхъ эстрадахъ такихъ городовъ, какъ, напримѣръ, Парижъ. Я твердо увѣренъ, что на родинѣ она встрѣтитъ пріемъ еще болѣе сочувственный, нежели тотъ, которымъ она всегда была почтена на чужбинѣ. Въ этомъ же концертѣ г. Воробьевъ, одинъ изъ лучшихъ учениковъ знаменитаго віолончелиста Давидова, исполнитъ концертъ Шумана.

XVII.

Два квартетныхъ утра и седьмое симфоническое собраніе Музыкальнаго Общества.—Итальянская опера.—Музыкально-библіографическій курьезъ.

№ 26. Пятница 2 февраля 1873 г.

Въ послѣднее десятилѣтіе музыкальное дѣло въ Россіи совершило такіе смѣлые, рѣшительные шаги впередъ, уровень музыкальнаго развитія общества повысился на столько, что, какія бы мы ни встрѣчали еще темныя стороны въ нашей общественной музыкальной жизни, все же время, переживаемое нами, займетъ одну изъ блестящихъ страницъ исторіи русскаго искусства. Въ обѣихъ столицахъ и нѣкоторыхъ губернскихъ городахъ учреждаются музыкальныя общества, преслѣдующія высшія художественныя цѣли и ознакомляющія публику съ величайшими произведеніями европейскаго искусства; эти же общества въ Петербургѣ и Москвѣ основываютъ консерваторіи, дающія возможность учиться музыкальнымъ дарованіямъ и въ то же время, черезъ своихъ учениковъ, распространяющія здравые музыкальные принципы въ массахъ. Композиторы, поощренные возможностью исполненія своихъ произведеній на ряду съ лучшими твореніями западно-европейскихъ симфонистовъ, получаютъ благодѣтельный стимулъ для своей дѣятельности; появляются стоящіе на высотѣ современныхъ успѣховъ музыки рецензенты; публика, заинтересованная оживленіемъ музыкальнаго дѣла, начинаетъ живо сочувствовать и поддерживать это движеніе. Словомъ закипаетъ жизнь, и изъ соннаго прозябанія, музыка переходитъ въ область кипучей общественной дѣятельности.

Изъ того, что я сказалъ, еще нисколько не вытекаетъ того, чтобъ мы въ музыкальномъ отношеніи опередили или хотя бы поравнялись съ нашими западными сосѣдями; мы и теперь, и еще долго будемъ только повторять зады европейскаго искусства.

но толчокъ данъ, и никакъ нельзя сказать, чтобы въ начинающейся жизни музыкальнаго искусства не было задатковъ, быть можетъ, и весьма блестящаго, самостоятельнаго движенія.

Много безобразія творится на нашихъ лирическихъ сценахъ, много есть грустныхъ фактовъ, свидѣтельствующихъ о недоразвитости нашихъ музыкантовъ и нашей публики, но есть и много утѣшительныхъ явленій, заслоняющихъ собою мрачныя стороны нашего музыкальнаго дѣла и заставляющихъ съ благодарностью вспоминать о тѣхъ людяхъ, энергіи или благосклонному содѣйствію которыхъ музыка обязана своимъ относительнымъ, но несомнѣннымъ процвѣтаніемъ.

Къ числу такихъ людей принадлежала скончавшаяся недавно Великая Княгиня Елена Павловна, принимавшая самое дѣятельное, полное чистѣйшей любви къ искусству участіе во всѣхъ важнѣйшихъ начинаніяхъ нашего музыкальнаго дѣла и до самой кончины съ любовью слѣдившая за ходомъ тѣхъ благодѣтельныхъ учрежденій, которыя ея покровительству, а иногда и матеріальной помощи, обязаны своимъ существованіемъ и успѣхами. Въ то время, когда все наше отечество оплакиваетъ смерть Великой Княгини, музыканту, болѣе чѣмъ кому-либо, слѣдуетъ добромъ помянуть ту, которая такъ много содѣйствовала успѣхамъ нашего искусства, и вотъ почему, какъ наиболѣе выдающійся, хотя въ то же время и горестный фактъ нашей музыкальной жизни, я прежде всего заношу въ мою хронику это прискорбное событіе, тѣмъ болѣе всѣхъ поразившее, что смерть Великой Княгини была такъ неожиданна.

Программа второго и третьяго квартетныхъ сеансовъ Музыкальнаго Общества была составлена весьма интересно. Особенный успѣхъ на этихъ прекрасныхъ музыкальныхъ собраніяхъ имѣли: во второмъ, квартетъ А. Рубинштейна, а въ третьемъ, данномъ въ послѣднее воскресенье, F-dur-ный квартетъ Бетховена, его послѣднее твореніе—лебединая пѣснь умиравшаго генія.

Квартетъ А. Рубинштейна написанъ два года тому назадъ въ Петербургѣ, для составлявшагося въ то время подъ его вліяніемъ и по его иниціативѣ русскаго квартета изъ четырехъ молодыхъ тамошнихъ виртуозовъ.

Быть можетъ поэтому, въ прелестномъ квартетѣ Рубинштейна такъ много русскаго мелодическаго элемента, съ большимъ успѣхомъ проведеннаго черезъ все сочиненіе. Особенно удачно въ немъ Allegretto, написанное въ чрезвычайно пикантномъ, оригинальномъ пятидольномъ ритмѣ и прелестно инструментованное. Въ финалѣ появляется широкая мелодія въ русскомъ стилѣ, блестяще и богато разработанная.

Квартетъ Бетховена, написанный въ самую послѣднюю пору его композиторской дѣятельности, когда поразившая его глухота сдѣлала невозможными всякія близкія общенія его съ людьми и, быть можетъ, отъ этого наложила печать той нескрываемой горечи и отчаянія, которыя звучатъ во всѣхъ произведеніяхъ его послѣдняго періода,—произвелъ на публику сильное впечатлѣніе. Andante, полное безъисходно тоскливаго чувства, нѣжучее, красивое, сжатое по формѣ, неотразимо захватывающее и вдобавокъ съ патетическою страстностью исполненное г. Лаубомъ, особенно поразило слушателей и было повторено.

Въ этомъ сеансѣ г-жа Тиманова, уже знакомая намъ по шестому симфоническому собранію, прекрасно съиграла одно изъ лучшихъ произведеній всегда юнаго, исполненнаго неподдѣльнаго огня и вдохновенія Шуберта,—его B-dur-ное тріо.

На этотъ разъ въ игрѣ симпатичной молодой піанистки слышалось даже то увлеченіе и огонекъ, въ недостаткѣ которыхъ я упрекалъ ее въ моемъ предъидущемъ фельетонѣ. Или я сильно ошибаюсь, или г-жѣ Тимановой предстоитъ весьма завидная будущность.

За день передъ этимъ послѣднимъ квартетнымъ утромъ, состоялось, отложенное по случаю смерти Великой Княгини Елены Павловны, седьмое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Кромѣ увертюры къ „Коріолану“ Бетховена и новой симфоніи г. Чайковскаго, удостоившейся благосклоннаго пріема отъ публики, большой интересъ представляли въ этомъ концертѣ дебютанты—г. Воробьевъ, віолончелистъ и г-жа Невѣдомская—Дюноръ, пѣвица. Г. Воробьевъ съ успѣхомъ года два тому назадъ окончилъ курсъ въ петербургской консерваторіи подъ руководствомъ знаменитаго виртуоза К. Ю. Давыдова и уже нѣсколько разъ появлялся на концертныхъ эстрадахъ Петербурга, гдѣ публика съумѣла оцѣнить прекрасныя техническія достоинства молодого віолончелиста. Теперь г. Воробьевъ можетъ похвалиться, что и Москва, весьма разборчивая и строгая въ отношеніи виртуозности, своимъ болѣе чѣмъ радушнымъ пріемомъ подтвердила благопріятный для артиста приговоръ петербургской публики. Обѣ вещи, избранныя г. Воробьевымъ, принадлежатъ къ труднѣйшимъ изъ весьма ограниченнаго, бѣднаго репертуара для віолончели. Къ тому-же, концертъ Шумана, несмотря на нѣкоторыя превосходныя подробности, страдаетъ недостаточностью того виртуознаго шика, если такъ можно выразиться, тѣхъ благопріятныхъ условій для исполнителя, вслѣдствіе отсутствія или присутствія которыхъ, все исполняемое виртуозами дѣлится на сочиненія б л а г о д а р н ы я и

неблагодарныя. Этотъ концертъ съ успѣхомъ можетъ быть исполняемъ лишь артистами съ твердо установившейся репутаціей, такъ какъ сѣровато-блѣдный колоритъ сочиненія, его отрывочныя, неудачно слѣпленныя формы и происходящая вслѣдствіе того безцвѣтность и монотонность, по невѣдѣнію, могутъ быть отнесены на счетъ технической слабости исполнителя. Г. Воробьевъ поступилъ очень смѣло, выступивъ передъ незнакомою публикой въ такомъ произведеніи, которое ни мало не можетъ своею внѣшнею красивостью закупить слушателя въ пользу виртуоза. Но эта смѣлость дѣлаетъ честь любви г. Воробьева къ музыкѣ вообще, независимо отъ ея удобоисполнимости, ибо, въ чисто музыкальномъ отношеніи, концертъ Шумана, не смотря на всѣ свои недостатки, есть безъ сомнѣнія лучшее изъ всѣхъ существующихъ віолончельное сочиненіе. Г. Воробьевъ исполнилъ его съ толкомъ,—но безъ большого мастерства; нельзя не сказать, что трудности шумановскаго произведенія ему еще не подъ силу и, вспоминая, какъ эта же пьеса неоднократно исполнялась въ былое время умнымъ, талантливымъ г. Коссманомъ,—отъ сравненій при оцѣнкѣ качествъ не отдѣлаешься. — нельзя было не придти къ заключенію, что какъ ни похвальна самоотверженная юношеская смѣлость, проявляющаяся въ неблагопріятномъ для успѣха выборѣ сочиненія виртуозомъ, но благоразумная скромность и умѣренность въ сознаніи своихъ хорошихъ качествъ—еще лучше. Вторая пьеса, избранная г. Воробьевымъ,—прямой антиподъ концерту Шумана, это была какая-то, Богъ вѣсть почему, „характеристическая“ фантазія покойнаго Серве, въ которой нѣтъ и подобія музыки, а имѣются только различнаго рода віолончельные звуки, эффектно рекомендующіе публикѣ того, который безошибочно, легко и быстро съумѣетъ ихъ взять. Ужъ не отъ того-ли и „характеристична“ эта курьезная музыкальная фантазія, что въ ней нѣтъ ни музыки, ни фантазіи? Какъ бы то ни было, а молодой артистъ весьма отчетливо и чисто все предписанное авторомъ исполнилъ, за что и былъ удостоенъ громкаго одобренія публики. Въ концѣ концовъ, я полагаю, что ни мало не нарушу истины, если признаю въ г. Воробьевѣ весьма хорошаго техника, съ изряднымъ тономъ и отличнымъ инструментомъ; но я не нашелъ въ немъ еще той зрѣлости виртуознаго мастерства, той музыкальности, которую онъ пріобрѣтетъ, вѣроятно, со временемъ, если будетъ трудиться надъ своими несомнѣнными способностями.

Весьма успѣшно дебютировала также г-жа Невѣдомская-Дюперъ, о которой я уже упоминалъ въ одной изъ моихъ хроникъ. Трудную арію Бетховена „Ah! perfido!“ она исполнила съ

полному удовольствію знатоковъ дѣла, отлично поставленнымъ, еще значительно свѣжимъ голосомъ, съ большою выразительностью, безъ усилій произвести эффектъ громкими нотами, чисто, просто, элегантно. Два превосходныхъ романса: персидскую пѣснь Рубинштейна, и несказанно прелестную колыбельную пѣснь Глинки, пѣвица исполнила художественно и все съ тѣмъ же утонченнымъ чувствомъ мѣры и съ изяществомъ, которыя свидѣтельствуютъ о ея вполнѣ зрѣломъ талантѣ.

Послѣ шумныхъ восторговъ, произведенныхъ сначала восхитительною Аделиной, а за нею томно-плѣнительною Христиной, въ итальянской оперѣ настала пора мертвенной скуки, еще усугубленной отъѣздомъ единственнаго и дѣйствительно замѣчательнаго художника-пѣвца труппы, г. Нодена. Правда, взамѣнъ Патти и Нильсонъ, явилась уже нѣсколько выдохшаяся, но все еще симпатичная г-жа Вольпини, а вслѣдъ за отъѣздомъ Нодена, на подмосткахъ Большого театра сталъ безжизненно-автоматично прохаживаться и испускать высокія грудныя ноты сильно отъѣвшійся и зажирѣвшій г. Марини. Но эти два пользующіеся сочувствіемъ публики артиста не могутъ возвратить тѣ пріятныя, а иногда и высоко-художественныя впечатлѣнія, которыя доставляли ей вышеупомянутыя три вокальныя знаменитости. Поэтому, далеко не лишенъ былъ интереса бенефисъ режисера г. Савицкаго, въ которомъ участвовали и русскіе артисты, исполнявшіе первое дѣйствіе изъ „Жизни за Царя“, и итальянцы съ „Вильгельмъ-Теллемъ“, и даже г. Рубинштейнъ, котораго такъ странно видѣть и слышать тамъ, гдѣ поютъ гг. Болисы и Костры, управляютъ оркестромъ гг. Орсини и Кольбранты, гдѣ, однимъ словомъ, происходитъ та антимузыкальнѣйшая и подчасъ неправдоподобно-позорная мусикійская комедія, которая именуется у насъ итальянской оперой. Положимъ, что на этой-же сценѣ поютъ иногда, по обязанностямъ службы, и дѣйствительно замѣчательные артисты и что сопоставленіе съ ними на одной афишѣ и на однихъ подмосткахъ весьма почетно, но вся сумма того, что творится въ нашемъ театрѣ до того далека отъ истинно-художественныхъ цѣлей, что странно встрѣтить среди всѣхъ этихъ курьезныхъ пародій на искусство наиболѣе виднаго и крупнаго представителя серьезной музыкальной дѣятельности нашей столицы.

„Вильгельмъ Телль“ считается лучшею оперой Россини, но это справедливо только отчасти. Въ этой оперѣ пезарскій лебедь дѣйствительно измѣнилъ своей прежней манерѣ писать, какъ Богъ на душу положитъ, и напустилъ на себя не совсѣмъ подходящій къ его поверхностной, холодной, но геніально-

одаренной природѣ, пріемы болѣе обдуманнаго, серьезнаго композитора; фактура здѣсь чище, формы разумнѣе, речитативы осмысленнѣе, мелодіи шире, гармоническая техника интереснѣе, но за то въ „Теллѣ“ слышится уже надломленность художника, усумнившагося въ себѣ, сбившагося съ пути и находящагося въ положеніи крыловской птицы, отставшей отъ воронъ и однакоже не приставшей къ павамъ. Истинный художникъ Россини, прогремѣвшій по всему міру съ такою же силой и стремительностью, съ какою онъ канулъ въ бездну забвенія, изъ которой едва-едва вытаскиваютъ его „Севильскій цирюльникъ“, да двѣ-три другихъ комическихъ оперы—является намъ въ „Вильгельмѣ-Теллѣ“ въ чуждой ему трагической хламидѣ, вмѣсто пестраго костюма остроумнаго весельчака Фигаро. Въ ряду серьезно-трагическихъ оперъ, „Вильгельмъ-Телль“ есть произведеніе хотя и геніально-одареннаго композитора, но бѣдное непосредственно излившимся вдохновеніемъ, а мѣстами и скучное (напр. вся сцена у Гесслера), тогда какъ „Севильскій цирюльникъ“ останется навсегда неподражаемымъ образцомъ своего рода, передъ которымъ блѣднѣютъ и тяжеловѣсныя нѣмецкія комическія оперы, и даже относительно холодныя, хотя и пикантныя произведенія другого мастера на поприщѣ комической оперы, Обера. Той непритворной, беззавѣтной, неудержимо-захватывающей веселости, какою брызжетъ каждая страница „Цирюльника“, того блеска и изящества мелодіи и ритма, которыми полна эта опера,—нельзя найти ни у кого. Въ своихъ opera seria („Танкредъ“, „Отелло“, „Семирамида“) Россини дѣлался ходульнымъ, искусственнымъ, даже безжизненнымъ, и еслибъ не симметрически красивая постройка его мелодіи, почти всегда плясовыхъ и ни мало къ дѣлу не подходящихъ, и свойственная всѣмъ итальянскимъ маэстро красивость, невольно плѣняющая самаго завзятаго музыкальнаго педанта, оперы эти были бы давно и невозвратно забыты. Однако же въ этихъ операхъ, несмотря на всю ихъ ходульную пустоту и картонность трагическаго элемента, Россини болѣе привлекателенъ, болѣе симпатиченъ, чѣмъ въ „Теллѣ“, гдѣ, несмотря на крупныя достоинства, настоящій, плѣнительно красивый Россини скрывается подъ маской не итальянскаго, серьезнаго, глубокаго художника.

Увертюра „Телля“ полна претензіи на такъ-называемую Tonmalerei, но въ сущности, за исключеніемъ вступленія четырехъ віолончелей и контрабаса въ началѣ, она есть ни что иное, какъ пустѣйшая трескотня, ровно ничего не живописующая. Неоцѣненнѣйшій перлъ оперы, вдохновеннѣйшая ея страница—это маленькая интермедія, непосредственно слѣдующая за

увертюрой и первый хоръ; въ этой музыкѣ столько [illegible] поэзіи, что она могла вылиться изъ подъ пера только [illegible] наго художника, какимъ, по богатству и легкости изобрѣтенія, и былъ дѣйствительно Россини. Вообще первый актъ—несомнѣнно лучшій въ оперѣ; напряженіе художника съ каждымъ актомъ дѣлается сильнѣе, искусственнѣе и опера кончается среди необъятной, непроходимой скуки четвертаго дѣйствія. Къ числу лучшихъ нумеровъ оперы отнесу еще прелестную арію Матильды, тріо въ третьемъ актѣ, небольшой хорикъ въ сценѣ заговора, въ суммѣ растянутой и скучной, да еще милую танцовальную музыку въ сценѣ у Гесслера, которую она нѣсколько оживляетъ. Инструментовка оперы превосходна, хотя мѣстами, напримѣръ, въ финалѣ 1-го дѣйствія, аляповато-грубовата. въ драматическомъ же отношеніи, либретто „Телля“ одинъ изъ скучнѣйшихъ оперныхъ сценаріевъ, несмотря на то, что онъ заимствованъ изъ шиллеровской трагедіи.

Нельзя не отнестись съ благодарностью къ режиссеру г. Савицкому за то, что на его бенефисѣ намъ пришлось хоть одинъ разъ въ сезонѣ прослушать хорошую оперу, хорошо исполненную. Режиссерскія обязанности, при тѣхъ порядкахъ, какія завелись на нашей лирической сценѣ, чрезвычайно трудны. и мы не имѣемъ никакого основанія сѣтовать на г. Савицкаго за плохую постановку нашихъ оперъ. Если на нашей сценѣ чуть не каждую недѣлю ставятся новыя или возобновляются старыя оперы, если нѣтъ текущаго, твердо установившагося репертуара,—то возможно-ли требовать отъ режиссера, чтобы представленія шли гладко, ровно, одушевленно? Не удивительно, что г. Савицкій добивается отъ измученнаго хора сносной группировки и своевременнаго входа и выхода. Ни мало не удивительно также, что г. Савицкій для своего бенефиса особенно постарался, и даже усилилъ хоровыя массы, столь необходимыя для „Телля“, въ которомъ хоръ занимаетъ едва ли не первенствующее мѣсто; г. Савицкій вѣроятно хотѣлъ доказать этимъ, что еслибъ высшія лица театральной администраціи обладали большей энергіею, питали бы больше любви къ дѣлу, то и всѣ оперы могли бы идти если не безукоризненно хорошо,—то, по крайней мѣрѣ, сносно.

Опера, какъ я сказалъ, прошла хорошо, съ большимъ ансамблемъ, гладко, чисто.

Изъ первенствующихъ персонажей весьма хороши были г-жа Вольшина, симпатичная, изящная пѣвица, и г. Котоньи, превосходный голосъ и величавая наружность котораго вполнѣ подходили подъ требованія роли Вильгельма. Г. Маріни въ сце-

гіи Мейхталя очень слабъ. Не понимаю, почему этотъ бездарный пѣвецъ пользуется такою горячею любовью публики. Голосъ у него, хоть и высокій и громкій, но какъ-бы подернутый сурдинкой, какъ бы заставляющій желать, чтобъ пѣвецъ отправился за кулисы и хорошенько откашлялся. Притомъ же играетъ г. Маріни, какъ малый ребенокъ; голову держитъ такъ, какъ бы постоянно боится, чтобы какой-то невидимый, тяжело нагруженный лотокъ, вслѣдствіе утраты равновѣсія, не свалился на подмостки; руками разводитъ однообразно и не кстати, поетъ безстрастно, не умѣетъ экономизировать своихъ хорошихъ природныхъ средствъ,—словомъ являетъ на каждомъ шагу недостаточность своихъ сценическихъ и музыкальныхъ способностей. Есть роли, напримѣръ, въ „Пуританахъ", гдѣ его можно слушать не безъ удовольствія ради его дѣйствительно красивыхъ высокихъ нотъ, но ему бы не слѣдовало браться за трудности партіи Арнольда. Изъ другихъ исполнителей назову г-жъ Енгалычеву, очень мило спѣвшую небольшую партію Жемми, Анненскую, весьма много способствовавшую своею высокою музыкальностью общему ходу пьесы, и г. Видаля, пѣвца, еще мало у насъ оцѣненнаго, но далеко не дюжиннаго. Упомянувъ о г-жѣ Енгалычевой, не могу не удержаться, чтобы не высказать ей искренняго желанія, чтобъ она серьезно позаботилась о своемъ музыкальномъ развитіи. Что у ней за дивный органъ, что за благородныя внѣшнія сценическія данныя, и какъ мало еще изъ всего этого вышло!

Первый актъ изъ „Жизни за Царя" былъ данъ, какъ говорится, для съѣзда,—вотъ до чего мы дожили въ Москвѣ!—и прошелъ неудачно: всѣ три солиста были не въ голосѣ.

Г. Рубинштейнъ съ огромнымъ успѣхомъ исполнилъ листовскую „Пляску смерти", о которой я уже говорилъ прежде.

Я сказалъ въ началѣ, что благодаря усиліямъ и безкорыстной любви къ дѣлу нѣкоторыхъ столь же искусныхъ, сколько и предпримчивыхъ людей, въ послѣдніе годы уровень музыкальнаго пониманія въ нашихъ столицахъ сильно повысился и теперь уже не натыкаешься на каждомъ шагу на такія явленія, которыя въ прежнее время могли привести въ отчаяніе человѣка эстетически развитого. Однако и теперь всплываютъ такіе факты, которые свидѣтельствуютъ о нашей относительной отсталости въ дѣлѣ искусства, явленія немыслимыя въ сторонѣ, гдѣ культура вообще и эстетическая въ особенности стоятъ на высокой степени развитія. Наша недоразвитость, наше музыкальное младенчество проявляются двоякимъ образомъ. Или, подобно дѣтямъ, стремящимся быть на ровной ногѣ съ взрос-

лыми, желая казаться серьезными и передовыми, в [illegible] дическаго задора, мы договариваемся до такихъ абсурдовъ, которые могутъ исходить изъ устъ только недоучившагося гимназиста; или же наше самодовольное невѣжество берется судить и рядить о такихъ предметахъ, которые намъ мало или вовсе неизвѣстны, причемъ отрицаются всякіе авторитеты, для пущей важности тутъ же примѣшиваются узкія патріотическія тенденціи, и все, что стоитъ выше нашего невѣдѣнія, клеймится западничествомъ, обезьянничаньемъ, и тому подобными позорными эпитетами.

Мальчишествомъ перваго рода отличается Петербургъ. Гамошнія „С.-Петербургскія Вѣдомости“ пріютили въ своемъ фельетонѣ рецензента, служащаго органомъ извѣстнаго кружка русскихъ передовыхъ музыкантовъ, на основаніи своей передовитости отрицающихъ все, кромѣ самихъ себя, и съ наивной самоувѣренностью ниспровергающихъ съ своей недосягаемой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера. На страницахъ этой газеты печатаются о музыкѣ сужденія, по своей рѣзкости и ребячески-смѣлой рѣшительности, напоминающія тѣ, къ счастію давно прошедшія времена, когда въ блаженной памяти „Русскомъ Словѣ“ доказывалось совершенно серьезно, что величіе Бетховена, Моцарта, Рафаэля отнюдь не выше величія повара Дюссо, сапожника Неля и тому подобныхъ знаменитостей.

Но Москва, во всемъ любящая держаться старины, изобилуетъ по преимуществу явленіями другого рода. Когда два года тому назадъ, въ нашемъ городѣ появился дюжинный пѣвецъ г. Славянскій, съ своимъ плохо разученнымъ хоромъ, исполнившій на-ряду съ американскимъ вальсомъ псевдонародныя русскія пѣсни,—въ газетѣ „Современныя Извѣстія“, что ни день, то появлялись громоносныя статьи противъ враждебныхъ національному искусству музыкальныхъ учрежденій, и въ статьяхъ этихъ ловкій и предпримчивый теноръ, сумѣвшій своимъ русскимъ костюмомъ пустить пыль въ глаза московскимъ патріотамъ, взводился въ великаго человѣка, пришедшаго извлечь погибающее русское искусство отъ давленія анти-патріотическихъ началъ. Все, что писалось тогда въ вышеупомянутой газетѣ, было до-нельзя наивно и смѣшно, но по крайней мѣрѣ грамотно. Теперь мнѣ предстоитъ извѣстить читателей о выходѣ въ свѣтъ маленькой книжонки, о которой и говорить-бы не стоило,—до того появленіе и существованіе ея въ печати прошло незамѣченнымъ,—но, такъ какъ, по своей пошлости и безграмотности она превосходитъ все, что мнѣ случалось читать о музыкѣ, то, для забавы читателей я считаю не лишнимъ рекомендовать ее.

Книжка носитъ слѣдующее громкое заглавіе: „Очеркъ исторіи оперы и біографіи композиторовъ, произведенія коихъ исполняются на московской сценѣ“. Авторъ ея скрылся подъ скромнымъ псевдонимомъ Ивана Мелодина. Чтобы дать образчики музыкальной развитости и высоты пониманія автора „Очерка исторіи оперы и біографіи“ (очеркъ біографіи!), стоитъ только упомянуть, что, по мнѣнію г. Мелодина, увертюра „Семирамиды“ Россини считается до сихъ поръ одною изъ лучшихъ, или, что въ „Трубадурѣ“ Верди характеры очерчены мастерской рукою. Называя лучшихъ представителей современнаго вокальнаго искусства, г. Мелодинъ утверждаетъ, что лучшими пѣвцами настоящаго времени считаются гг. Николини и Станьо (!!!). Тотъ же Иванъ Мелодинъ сообщаетъ намъ, что Беллини былъ „сицилiанецъ-блондинъ съ нѣжной кожей“, а Верди, „написавшій много безпощадныхъ оперъ“, имѣетъ прекрасный домъ и паркъ, гдѣ онъ можетъ разгуливать съ madame Верди; что въ „Гугенотахъ“ „средніе вѣка (хороши историческія свѣдѣнія г. Мелодина!) получаютъ историческій колоритъ“, ибо въ нихъ, „протестантская суровость мастерски поставлена рядомъ съ безпечнымъ юморомъ молодыхъ сеньоровъ“, и т. п. Я могъ бы еще долго смѣшить читателей курьезными выписками изъ очерка г. Мелодина, но предѣлы статьи принуждаютъ меня лишь прекратить это пріятное занятіе, да къ тому же вполнѣ достаточно „средневѣковыхъ сеньоровъ, съ безпечнымъ юморомъ совершающихъ ужасы Варѳоломеевской ночи“, чтобъ всесторонне охарактеризовать громадную эрудицію г. Мелодина и его глубокія свѣдѣнія въ музыкѣ.

XVIII.

Восьмое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества.—Итальянская опера.

(№ 41. Суббота 24 февраля 1873 г.).

Программа послѣдняго концерта Музыкальнаго Общества была составлена не особенно удачно. За исключеніемъ прекрасной фортепьянной пьесы Шумана (Humoreske), отлично исполненной Н. Г. Рубинштейномъ, но, по своей концепціи и деликатному характеру, относящейся скорѣе къ камерной или салонной, чѣмъ симфонически-концертной музыкѣ,—мы не слышали въ этомъ концертѣ ничего капитальнаго, ничего такого, что заставляетъ бѣдныхъ московскихъ дилеттантовъ, которымъ такъ рѣдко приходится наслаждаться хорошей музыкой, какъ праздника ожидать каждаго симфоническаго собранія. Да и пьесѣ Шумана, какъ бы она ни была изящна и полна поэзіи, я бы охотно предпочелъ какой-нибудь хорошій фортепіанный концертъ съ сопровожденіемъ оркестра, благо послѣдній былъ налицо и благо произведеніями этого рода довольно богата музыкальная литература, а между тѣмъ піанистъ у насъ въ Москвѣ всего одинъ, и не такъ то часто приходится слышать эффектныя сочиненія Листа, Литольфа, А. Рубинштейна и другихъ.

Увертюра къ оперѣ „Морякъ-скиталецъ“ Вагнера принадлежитъ къ числу слабѣйшихъ произведеній этого мастера. Кромѣ хорошей инструментовки, вагнеровская увертюра не представляетъ никакихъ особенныхъ достоинствъ; притомъ же она слишкомъ отрывиста, незначительна по объему и формѣ, чтобы идти отдѣльнымъ концертнымъ нумеромъ. Весьма красивы въ ней возгласы мѣднаго хора среди бушеванія струнныхъ инструментовъ, которыми начинается увертюра; но вторая тема груба, ординарна и не податлива для симфонической разработки.

Хоръ религіознаго содержанія Гауптмана, остроумнаго [illegible]

цигскаго музыкальнаго теоретика, умершаго лѣтъ пять тому назадъ, въ сотый разъ подтверждаетъ, что одно дѣло быть глубокимъ музыкальнымъ знатокомъ, изобрѣтателемъ новыхъ теоретическихъ системъ и тонкимъ изслѣдователемъ законовъ музыкальнаго творчества, и другое дѣло — писать хорошую музыку. Произведеніе Гауптмана безукоризненно со стороны отдѣлки, ловко построено и оформлено, но совершенно лишено музыкальнаго содержанія. Оно можетъ быть прослушано съ терпѣніемъ и даже не безъ нѣкотораго удовольствія, (ибо правильныя, плавныя звукосочетанія всегда красивы), но уже на другой день по выслушаніи подобнаго сочиненія, забываешь не только то, что въ немъ обрѣталось, но и самый фактъ его исполненія. По крайней мѣрѣ, пишущій эти строки, внимательно прослушавшій сочиненіе Гауптмана, только и помнитъ, что въ немъ назойливо повторялись слова: „Ты лучшій мнѣ путь открылъ, его бы самъ найти не могъ я!“ Полагаю, что „лучшій путь“ открытый Провидѣніемъ Гауптману, былъ путь музыкально-теоретическихъ изысканій и онъ совершенно напрасно уклонился съ этого широкаго пути на проселочную дорожку къ композиціи. Она не привела его ни къ чему.

Наконецъ, концертъ этотъ заключился одною изъ многочисленныхъ симфоній Гайдна. Я очень уважаю почтенныя, великія даже услуги, оказанныя этимъ добродушнымъ старичкомъ, симфонической и камерной музыкѣ. Гайднъ обезсмертилъ себя, если не изобрѣтеніемъ, то усовершенствованіемъ той превосходной, идеально разумной формы сонаты и симфоніи, которую впослѣдствіи Моцартъ и Бетховенъ довели до послѣдней степени законченности и красоты. Гайднъ—необходимое и крѣпкое звено въ цѣпи симфоническаго композиторства; не будь его,—не было бы ни Моцарта, ни Бетховена, по крайней мѣрѣ эти два колосса музыки получили бы другое развитіе, явились бы на почву менѣе обработанную, встрѣтили бы въ ростѣ своихъ громадныхъ геніевъ большія препятствія. Но, не касаясь неоцѣненныхъ историческихъ заслугъ Гайдна, нельзя не признать, что это былъ талантъ не высокаго полета, что онъ не поднялъ дальше „маленькаго“ и „хорошенькаго“, и ни разу не затронулъ тѣхъ таинственныхъ струнъ души человѣческой, изъ которыхъ позднѣйшіе композиторы извлекли столько потрясающихъ, глубоко-патетическихъ звуковъ... Строгому музыкальному хронікеру не подъ силу углубиться въ тѣ бытовыя и историческія условія, подъ вліяніемъ которыхъ образовалось творчество Гайдна. Былъ ли бы Гайднъ болѣе оригинальнымъ, глубокимъ, страстнымъ, если-бы родился въ другое время? Не объясняется-ли причесанность,

изящная холодность его музыки тѣми правами и той ср[illegible], въ которой пришлось ему развиться? Не оттого-ли Гайдинъ не способенъ глубоко потрясти, извлечь слезы восторга, потому, силою и наоосомъ настроенія, что онъ еще не дожилъ до вѣка надломленныхъ, терзаемыхъ сомнѣніемъ, томимыхъ безотчетною тоскою романтиковъ, слѣдовавшаго за нимъ поколѣнія? Все это глубокіе, интересные вопросы, которые я открываю любителямъ эстетическихъ умствованій.

Я сказалъ выше, что Гайдинъ всецѣло принадлежалъ области хорошенькаго. Въ каждой его симфоніи вы встрѣтите игривый эпизодикъ, пестренькую калейдоскопическую игру звуковъ, невольно чарующую музыкальное ухо. Отъ этого никакъ нельзя сказать, что Гайдна слѣдуетъ безвозвратно исключить изъ нашихъ концертныхъ программъ. Особенно у насъ въ Россіи творчество Гайдна представляетъ ступень, черезъ которую необходимо пройти массѣ нашей публикѣ, прежде, чѣмъ она дорастетъ до полнаго пониманія Бетховена. Желательно только, чтобы въ противовѣсъ его легенькимъ, поверхностнымъ идейкамъ и формамъ, противополагались крупныя произведенія позднѣйшихъ авторовъ.

И вотъ по этой-то причинѣ я сѣтую на составителей программъ Музыкальнаго Общества, давшихъ намъ симфонію Гайдна, хорошенькую, но нѣсколько монотонную, — и не уравновѣсившихъ ее какимъ-нибудь другимъ большимъ симфоническимъ сочиненіемъ.

Про „Humoreske“ Шумана я уже упоминалъ. Это превосходная фантазія, полная блеска, вдохновенія, прелестныхъ контрастовъ, вдохновенныхъ порывовъ, но она, мнѣ кажется, не совсѣмъ умѣстна въ концертѣ, гдѣ участвуетъ огромный, хорошо составленный оркестръ, положимъ заслуживающійся высоко художественной, поэтической, увлекательной игрой г. Рубинштейна, — но тѣмъ не менѣе, остающійся въ теченіе добрыхъ трехъ четвертей часа въ совершенномъ бездѣйствіи. А между тѣмъ есть превосходные концерты Листа, есть его же рапсодіи и фантазіи; существуютъ блестящія виртуозныя произведенія Литольфа, столь удивительно исполняемыя нашимъ превосходнымъ піанистомъ; имѣются наконецъ и другія фортепіанно-оркестровыя композиціи, рѣдко у насъ исполняемыя. Этимъ я заключаю краткій отчетъ о восьмомъ собраніи Музыкальнаго Общества и перехожу къ нашей итальянской оперѣ. Мы съ нею распростились до будущаго сезона къ несказанному горю страстныхъ итальяноманов, для которыхъ жизнь не въ жизнь, когда не раздаются грудныя, хотя и сиплыя ноты г. Марини, [illegible]

Вольшин и всѣ остальныя прелести, которыми щедро надѣляетъ насъ благодѣтель обѣихъ столицъ г. Мерелли.

На прощанье итальянская опера подарила насъ исполненіемъ „Донъ-Жуана". Музыка этой оперы до того хороша, что какъ ни плохо общее исполненіе нашихъ артистовъ, а все обрадуешься, когда на афишѣ прочтешь возвѣщеніе ея, и забывъ прежніе примѣры, спѣшишь обзавестись билетомъ. Но попавъ въ театръ, крѣпко потомъ раскаешься въ своей неосмотрительности, ибо лучше вовсе не слышать „Донъ-Жуана", чѣмъ слышать такъ, какъ у насъ его исполняютъ. Но объ исполненіи потомъ. Скажу нѣсколько словъ о самой оперѣ.

Я намекнулъ выше, говоря о Гайднѣ, что каждое произведеніе искусства, какъ бы ни превышало оно художественный уровень той эпохи, и того общества, въ средѣ котораго жилъ человѣкъ, его создавшій, неизбѣжно должно носить на себѣ печать своего времени. Какъ ни глубокъ и силенъ творческій даръ художника, въ пріемахъ своего творчества онъ не можетъ освободиться отъ тѣхъ характерныхъ, чисто внѣшнихъ особенностей формы, которыя впослѣдствіи обращаются, чрезъ злоупотребленіе ими второстепенныхъ талантовъ, въ рутину и получаютъ наконецъ значеніе археологическое. Поэтому неудивительно, что самыя великія въ художественныхъ сферахъ созданія человѣческаго генія старѣютъ; въ произведеніяхъ Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину ихъ концепціи, заключаются такія черты, такія внѣшнія свойства, которыя, будучи порожденіемъ времени, не соотвѣтствуютъ требованіямъ новѣйшаго вкуса. Но изъ этого ни мало не слѣдуетъ, чтобы рука времени могла коснуться самой сущности эстетическаго произведенія, и вотъ почему, несмотря на свои восемьдесятъ лѣтъ, опера „Донъ-Жуанъ" въ силу неувядаемой мощи моцартовскаго вдохновенія, устарѣла только въ чисто техническомъ отношеніи: она слушается нами съ такимъ же восторгомъ, съ такой же полнотой впечатлѣнія, какіе вызывала нѣкогда въ сердцахъ нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ. И Гайднъ, и Моцартъ принадлежатъ одной эпохѣ; отъ обоихъ ихъ насъ раздѣляетъ относительно небольшое пространство времени, но музыка послѣ нихъ сдѣлала такіе рѣшительные шаги впередъ, внѣшніе пріемы композиторовъ до того измѣнились, оркестровая техника такъ усложнилась и развилась, что объ композитора отзываются тѣмъ стилемъ рококо, который такъ противоположенъ распространившемуся впослѣдствіи разнузданному, растрепанному романтизму позднѣйшихъ художниковъ, той размашистости кисти и яркости колорита, которыми щеголяетъ современное искусство. Но Гайднъ худож-

никъ поверхностный, холодно изящный,—устарѣлъ гораздо больше Моцарта, такъ какъ во всѣхъ отношеніяхъ былъ превзойденъ позднѣйшими композиторами. Моцартъ—геній сильный, многосторонній, глубокій,—устарѣлъ только своими формами инструментальной музыки; въ области оперы онъ не имѣетъ до сихъ поръ ни одного соперника. Оркестровка его, въ сравненіи съ берліозовской и мейерберовской, разумѣется жидка; его аріи нѣсколько растянуты и подчасъ грѣшатъ угодливостью виртуознымъ прихотямъ пѣвцовъ; стиль его пожалуй отзывается чопорностью нравовъ его времени, но вмѣстѣ съ тѣмъ, оперы его, и „Донъ-Жуанъ", въ особенности, преисполнены высочайшихъ красотъ, полныхъ драматической правды моментовъ; мелодіи его какъ-то особенно обаятельно изящны; гармонія—роскошно богата, хотя и проста. Но кромѣ всего этого Моцартъ былъ непревзойденнымъ мастеромъ въ отношеніи музыкальной драматической характеристики, и ни одинъ композиторъ, кромѣ его, не создавалъ еще такихъ до конца выдержанныхъ, глубоко и правдиво задуманныхъ музыкальныхъ типовъ, какъ Донъ-Жуанъ, Донна Анна, Лепорелло, Церлина. Слабая сторона оперъ Моцарта, какъ было замѣчено выше,—это его длинныя концертныя аріи, дающія пѣвцу случай выказать свое искусство, но не всегда заключающія въ себѣ первоклассныя красоты, хотя и здѣсь мелодическое изящество Моцарта никогда его не покидаетъ. Зато въ ансамбляхъ, въ сценахъ, гдѣ развивается драматическое движеніе пьесы, онъ далъ недосягаемые образцы музыкальнаго творчества. Въ особенности полны глубокаго трагизма всѣ сцены, гдѣ является Донна Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка.

Раздирающіе крики и стоны ея надъ трупомъ убитаго отца, ея ужасъ и жажда отмщенія въ сценѣ, гдѣ она встрѣчается съ виновникомъ своего несчастія,—все это передано Моцартомъ съ такою захватывающею силой, что подъ стать къ нему, по глубинѣ производимаго впечатлѣнія развѣ только лучшія сцены Шекспира. Въ противоположность къ мрачному облику Донны Анны, сколько граціи, непосредственности чувства вложилъ Моцартъ въ свою Церлину! Какъ мастерски, какъ цѣльно вылился у него Лепорелло, въ самыхъ разнообразныхъ ситуаціяхъ! Наконецъ, сколько блеска, чувственной красоты, увлекательной веселости въ партіи самаго Донъ-Жуана! Но если разбирать по порядку всѣ частности этой безподобной оперы, то придется только удивляться и расточать восклицанія восторга. Въ числѣ наиболѣе выдающихся мѣстъ оперы укажу на финалъ перваго дѣйствія, на сцену у могилы Командора, секстетъ въ сценѣ, гдѣ

переодѣтаго Лепорелло принимаютъ за Донъ-Жуана, и наконецъ на знаменитую сцену появленія статуи Командора, гдѣ такъ изумительно переданы грозныя рѣчи привидѣнія, борьба скептическаго Донъ-Жуана съ ужасомъ, возбуждаемымъ неожиданнымъ гостемъ: и оторопѣлый страхъ труса—Лепорелло. Художественныя произведенія не подлежатъ математически точнымъ измѣреніямъ ихъ эстетическаго достоинства въ ряду другихъ произведеній искусства, но если есть опера, которую можно назвать первой между всѣми, то, не обинуясь, я отдалъ бы это первенство „Донъ-Жуану". Независимо отъ большаго или меньшаго соблюденія музыкально-драматической правды, не касаясь иныхъ анахронизмовъ (напр. менуэтъ на испанскомъ народномъ праздникѣ) и нѣкоторыхъ другихъ промаховъ, впрочемъ не подлежащихъ музыкальной критикѣ, въ „Донъ-Жуанѣ" столько красоты, столько богатѣйшаго музыкальнаго матеріала, что его хватило-бы на дюжину нашихъ современныхъ оперъ, авторы коихъ, гоняясь за реализмомъ, правдивостью, вѣрностью декламаціи, забываютъ въ своемъ наивномъ донъ-кихотствѣ, что первѣйшее условіе всякаго художественнаго произведенія — красота. Ея-то именно недостаетъ нѣмцу—Вагнеру и нашимъ доморощеннымъ подражателямъ его.

Объ исполненіи „Донъ-Жуана" много распространяться нечего. Можно-ли было ожидать, что при преступной небрежности, съ которой у насъ относятся къ постановкѣ вообще всякихъ хорошихъ оперъ, „Донъ-Жуанъ" будетъ исполненъ хотя-бы только дружно? За исключеніемъ г. Котоньи, хорошаго пѣвца, обдуманно, твердо и съ увлеченіемъ пѣвшаго роль Донъ-Жуана, всѣ остальные исполнители были ниже всякой критики. Особенно невыносима была г-жа Вольнини, которая, кромѣ того, что не знала роли, придала Церлинѣ совершенно неподобающій ей характеръ гривуазной кокетливости. Для партіи Донны Анны, требующей неизмѣнно первоклассной талантливости, нехватилобы и пятнадцати г-жъ Урбанъ, и поэтому неудивительно, что исполненіе этой патетической роли—смахивало на пародію, до того недостаточны были средства названной пѣвицы, впрочемъ недурной и довольно твердой. Г-жа Ферручи со свойственною ей топорностью, проблеяла роль Донны Эльвиры. Г. Видаль, отличающійся полнѣйшимъ отсутствіемъ комическаго дарованія, придалъ характеру Лепорелло какую-то пустую хлопотливость и лихорадочную подвижность, нисколько не соотвѣтствующія задуманному, либретистомъ „Донъ-Жуана", типу. Хоры, къ счастью не особенно трудные въ „Донъ-Жуанѣ", звучали, какъ всегда, безцвѣтно и вяло, а оркестръ, подъ управленіемъ смѣхотворнаго своего дирижента г. Орсини, что ни тактъ, то

ошибался, путалъ пѣвцовъ и затягивалъ или немилосердно ускорялъ темпы.

Итакъ, оперный сезонъ кончился и если мы подведемъ итоги въ дѣятельности нашей лирической сцены за эту зиму, то получимъ результаты плачевные. Положимъ, что Москвѣ удалось, въ теченіе истекшаго сезона впервые услышать превосходную артистку Нильсонъ, отличнаго пѣвца старой школы г. Нодена и вновь насладиться неподражаемымъ искусствомъ Патти. Но какое же это имѣетъ отношеніе къ процвѣтанію русскаго искусства, къ пріобрѣтенію имъ права гражданства во вкусахъ нашей публики, столь исключительно преданной итальянской оперѣ?

Въ то время, какъ въ Петербургѣ, репертуаръ русской оперы обогатился двумя новыми операми „Псковитянка“ г. Римскаго-Корсакова и „Борисъ Годуновъ“ г. Мусоргскаго, и возобновленіемъ двухъ капитальныхъ иноземныхъ оперъ, „Донъ-Жуанъ“ Моцарта и „Лоэнгринъ“ Вагнера,—мы пробавлялись все тѣми же увядшими продуктами итальянской музыкальной кухни. Въ то время, какъ тамъ блестящее положеніе итальянской оперы нисколько не препятствуетъ существованію русской, и обѣ обладаютъ отличными хорами и оркестромъ, мы принуждены довольствоваться крохами, падающими со стола счастливыхъ петербуржцевъ, и за удовольствіе по одному или по два раза прослушать Патти и Нильсонъ, обречены цѣлую зиму терпѣть г.г. Болиса, Коста, г-жу Стеллу-Бонеръ, переносить завыванія нашего женскаго хора, пиликанье нашего микроскопическаго оркестра. Но кто же въ этомъ виноватъ? Конечно, больше всего мы сами. Мы умѣемъ только ворчать на г. Мерелли и на нашу театральную администрацію, жаловаться на неделикатное съ нами обращеніе вышеупомянутаго воротилы нашего театральнаго міра, но этимъ безплоднымъ ворчаніемъ и ограничивается нашъ протестъ. Какъ только весною появится объявленіе объ открытіи абонемента на слѣдующій сезонъ итальянской оперы, мы будемъ толпиться и толкаться на Большой Дмитровкѣ, близъ Газетнаго переулка и цѣною всякаго рода пиньковъ добывать себѣ желанное мѣстечко на 20 представленій, чтобы опять ворчать и сердиться, потомъ опять толкаться весной у конторы театровъ и такъ далѣе до безконечности. Да, именно безконечности.

По крайней мѣрѣ въ настоящее время ничто не предвѣщаетъ благодѣтельной реакціи въ массѣ нашей музыкальной публики и, если не совершится на землѣ какой-нибудь стихійной катастрофы, мы и черезъ сто лѣтъ будемъ также постыдно равнодушны къ уничиженію нашего родного искусства, какъ и теперь.

Считаю долгомъ помянуть добрымъ словомъ г-жу Оноре, на-дняхъ простившуюся съ публикой навсегда. При большихъ недостаткахъ, пѣвица эта обладаетъ и несомнѣнными качествами, въ особенности прекраснымъ голосомъ и музыкальностью. Въ послѣднее время, утративъ голосъ, но оставшись при своихъ дурныхъ привычкахъ: неестественной дикціи и форсированіи своихъ природныхъ средствъ, г-жа Оноре совершенно лишилась своего прежняго обаянія. Но лѣтъ пять, шесть тому назадъ, до нашествія на Москву г. Мерелли, она была украшеніемъ нашей русской оперы и увлекательнымъ исполненіемъ ролей Вани, Ратмира, Рогнѣды и княгини въ „Русалкѣ“ значительно способствовала популяризаціи у насъ въ Москвѣ лучшихъ русскихъ оперъ.

Съ будущей недѣли открывается такъ называемый концертный сезонъ, и открывается весьма интересными концертами г. Нодена и Безекирскаго. Первый изъ нихъ былъ въ теченіи цѣлой зимы любимцемъ нашей публики; второй—нашъ соотечественникъ, пріобрѣвшій въ послѣдніе годы весьма почтенную репутацію за границей, какъ одинъ изъ лучшихъ скрипичныхъ виртуозовъ нашего времени. Г. Безекирскій коренной москвичъ, но, какъ и слѣдовало ожидать отъ нашей почтенной столицы, она позже всѣхъ остальныхъ европейскихъ центровъ узнаетъ, что произвела и возрастила въ г. Безекирскомъ замѣчательнаго виртуоза.

По крайней мѣрѣ нужно надѣяться, что она теперь поспѣшитъ заявить г. Безекирскому то сочувствіе, котораго онъ заслуживаетъ и которымъ онъ пользовался вездѣ за-границей. Весьма много обѣщаетъ также концертъ г. Гербера, на которомъ едва-ли не впервые явится передъ московской публикой извѣстная любимица петербургской публики г-жа Платонова.

XIX.

Письмо въ редакцію „Голоса“.

*(Голосъ 1873 г. № 65. 6 марта) *).*

М. г. Въ № 59 „Санктпетербургскихъ Вѣдомостей“ музыкальный рецензентъ, подписывающійся тремя звѣздочками, между прочими курьезами, сообщаемыми имъ „для развлеченія читателей въ скорбное великопостное время“, разсказываетъ о полученіи имъ по почтѣ отъ профессора Московской Консерваторіи П. И. Ч., написанной этимъ послѣднимъ въ назиданіе г.*** стагейки.

---

*) Въ СПБ. Вѣд. № 59, 1-го марта 1873 г. музыкальная хроника Г. (Цезаря Кюи) заканчивалась слѣдующимъ:

«Желая въ настоящее скорбное великопостное время чѣмъ-нибудь развлечь читателей, сообщу имъ нѣсколько курьезныхъ случаевъ, бывшихъ со мною, какъ съ музыкальнымъ рецензентомъ,—случаевъ, бросающихъ нѣкоторый свѣтъ на нравы нашего музыкальнаго люда.

Нѣкій артистъ исполняетъ нѣкую роль и исполняетъ ее хорошо. Я его одобряю въ печати и получаю отъ него письмо: вы одинъ только цѣнитель, безъ васъ погибнетъ искусство. Подпись полная. Тотъ же артистъ исполняетъ другую роль и исполняетъ ее плохо. Я его не одобряю въ печати и получаю: вы ничего не понимаете, вы погубите искусство. Письмо анонимное, но наивный артистъ позабылъ измѣнить свой почеркъ.

Нѣкій рецензентъ печатаетъ опять о нѣкоемъ концертѣ, который не состоялся. Получаю отъ него письмо: «Пощадите.... Я никому не сдѣлалъ зла». Щажу, а письмо сохраняю для «Русской Старины» или «Русскаго Архива».

Получаю запечатанный пакетъ. Въ немъ, очевидно, газета, а въ ней, конечно, статья противъ меня. Печать—великолѣпно громадная, какой-то гербъ, шлемъ, рыцарь, пушки, знамена, внизу пряжка, двѣ медали, два креста. Полагаю, по крайней мѣрѣ кн. Мещерскій или хоть г. Комаровъ. Развертываю и, о разочарованіе! «Петербургская Газета». Не медля складываю и отправляю въ кухню, ибо я это мѣсто считаю приличнымъ для этого кухарочнаго органа. Недѣли черезъ три опять получаю подобный же пакетъ—съ тою же печатью, на этотъ разъ, не раскрывая его отправляю въ кухню. Если неизвѣстный отправитель пакетовъ жаждетъ, чтобы я ихъ хоть раскрывалъ, то пусть онъ перемѣнитъ печать.

Такъ какъ г.*** прямо обвиняетъ меня въ „непрошенномъ, назойливомъ навязываніи имъ моихъ печатныхъ сужденій", то прежде всего позволяю себѣ, черезъ посредничество вашей уважаемой газеты, заявить ему, что ни одной моей статьи кому бы то ни было въ назиданіе написанной не появлялось.

Но если подобная статья гдѣ нибудь и была напечатана, и предположимъ даже, что она принадлежитъ мнѣ, хотя мною не подписана, то, обращаясь къ здравому смыслу предавшаго меня на посмѣяніе рецензента, спрошу его: 1, какимъ образомъ, находя для себя удобнымъ скрываться подъ псевдонимомъ, я въ то же время сталъ бы приставать къ г.***, предмету моихъ многихъ назиданій, съ разоблаченіемъ моего инкогнито? и 2, для чего, имѣвъ честь быть лично знакомымъ автору хроники „СПБ. Вѣдомостей", я могъ бы найти нужнымъ ограничиваться въ моихъ письменныхъ сношеніяхъ съ нимъ лишь заглавными буквами моего имени, отчества и фамиліи и какъ бы таить подъ этимъ, впрочемъ, весьма прозрачнымъ обозначеніемъ моей личности, мое настоящее и полное прозвище?

Что разная музыкально-литературная мелюзга надсаживается лишь бы хоть какимъ нибудь образомъ заставить прочесть свои измышленія—это понятно, но чтобы къ такимъ же средствамъ прибѣгалъ профессоръ московской консерваторіи г. Чайковскій, это казалось бы невѣроятнымъ; однако я на-дняхъ получилъ по почтѣ какую-то его статью, себѣ «въ назиданіе», съ надписью на конвертѣ «отъ профес. П. И. Ч.» Статью эту, конечно, я прочелъ. «Назиданіе» мнѣ заключается въ слѣдующемъ: г. Чайковскій находитъ мальчишествомъ наивную самоувѣренность», съ которой я ниспровергаю и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже (?) Вагнера. Я нахожу мальчишествомъ писать вздоръ.

Г. профессору извѣстно то громадное историческое значеніе, какое я придаю этимъ композиторамъ; г. профессору не менѣе того извѣстно, какъ тщательно я указываю на то хорошее, которое до сихъ поръ уцѣлѣло въ ихъ произведеніяхъ; а что касается до отношенія къ нимъ вообще, то смѣю увѣрить почтеннаго профессора, что и онъ до нихъ такой же неохотникъ, какъ и я, только я откровененъ, а онъ вводитъ въ заблужденіе читателей, да пожалуй и самого себя. Г. Чайковскій талантливый композиторъ; въ нашихъ сочиненіяхъ очень ярко отражаются наши симпатіи; мы охотно придерживаемся формъ, которыя мы высоко цѣнимъ; отчего же г. Чайковскій не напишетъ оперы à la Hendel, симфоніи a la Mozart? потому что многое, имѣвшее значеніе лѣтъ сто тому назадъ, теперь это значеніе утратило. Мальчишествомъ считаю притворяться, какъ будто это не понятно. Мальчишествомъ также считаю непрошенное, назойливое навязываніе своихъ печатныхъ сужденій. Прежде читатели отыскивали интересную статью, нынѣче авторы отыскиваютъ читателей, засыпая даже для этого почтовыми марками стоимостью въ гривенникъ.

А впрочемъ, относительно послѣдняго, г. Чайковскій можетъ быть не при чемъ, и это какой-нибудь шутникъ изъ его пріятелей сдѣлалъ надпись «отъ профессора П. И. Ч.»

Предоставляя разрѣшеніе этихъ вопросовъ [illegible] рецензенту академической газеты, не могу удержаться, чтобы не посовѣтовать г.*** быть проницательнѣе, осмотрительнѣе, изобрѣтательнѣе, когда, по какимъ нибудь соображеніямъ онъ найдетъ нужнымъ повредить своему собрату *).

Имѣю честь быть и проч.

П. Чайковскій.

*) Это же письмо появилось въ № 78 СПБ. Вѣдомостей 20 мая съ прибавленіемъ слѣдующихъ замѣчаній Г[illegible]:

1. «Я столь осмотрителенъ», что въ томъ же фельетонѣ напечаталъ: «А впрочемъ, г. Чайковскій, можетъ быть не при чемъ и это какой нибудь шутникъ изъ его пріятелей сдѣдалъ надпись отъ профессора П. И. Ч.».

2. Я столь мало «нахожу нужнымъ повредить (?) своему собрату», что перепечатываю его письмо цѣликомъ для читателей «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», отнюдь не опасаясь повредить и себѣ. Надѣюсь этимъ избавить г. Чайковскаго отъ болѣзненнаго кошмара о возбуждаемыхъ врагахъ и воображаемомъ вредѣ».

XX.

Начало концертнаго сезона.

(„Русскія Вѣдомости“ № 52. Суббота 10 марта 1873 г.).

Минувшая недѣля была чревата концертами. Нелегко приходится въ великопостный сезонъ, а особенно въ самое горячее время его—начало, бѣдному музыкальному хроникеру, обязанному, что ни вечеръ, отправляться на новое музыкальное торжество того или другого пріѣзжаго или туземнаго артиста, изъ которыхъ далеко не всѣ умѣютъ устроить дѣло такъ, чтобы не приходилось съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ выжидать послѣдняго нумера. А между тѣмъ бывать необходимо почти на всякомъ концертѣ. Иногда заранѣе предчувствуешь, что кромѣ скуки, или еще болѣе томительныхъ ощущеній, не испытаешь ничего на предстоящемъ музыкальномъ увеселеніи; но обязанность музыкальнаго рецензента принуждаетъ его указывать не только на свѣтлыя стороны дѣла, но и на явленія грустныя или смѣшныя,—иначе, скромная дѣятельность его не только не способна принести хотя малѣйшую пользу развитію эстетическаго пониманія въ массѣ публики, но она лишена будетъ всякаго смысла. Пусть не посѣтуютъ на меня тѣ изъ нашихъ мѣстныхъ артистовъ, къ которымъ въ продолженіи текущаго концертнаго сезона, имѣющаго быть, судя по началу, весьма оживленнымъ, придется отнестись съ словомъ порицанія,—но, я постараюсь быть умѣреннымъ.

Приступая къ музыкально-концертному бытописанію Москвы съ легкимъ сердцемъ небо, справедливость требуетъ сказать, что на минувшей недѣлѣ преобладали явленія пріятныя, свѣтлыя. Первымъ концертомъ былъ концертъ гг. Нодена и Бескирскаго, и съ него то я начну свою бесѣду съ читателемъ, предполагая себѣ, въ отчетѣ о всемъ совершившимся слѣдовать порядку хронологическому.

И такъ, въ понедѣльникъ, 26-го февраля—концертъ гг. Ноцена и Безекирскаго. Первый изъ этихъ двухъ артистовъ достаточно и совершенно справедливо оцѣненъ нашею публикой по участію его въ персоналѣ итальянской труппы г. Мерелли. Г. Ноденъ былъ принимаемъ восторженно; каждый спѣтый имъ нумеръ былъ повторяемъ при всеобщемъ ликованіи публики; да и было отъ чего придти въ восторгъ. Этотъ пѣвецъ—великій, образцовый мастеръ своего дѣла; это одинъ изъ чудесно-сохранившихся обломковъ старой, классической школы итальянскаго пѣнія; это живой укоръ современнымъ пѣвцамъ, помѣшаннымъ исключительно на эффектахъ грубой силы, на невозможно-высокихъ нотахъ, на всѣхъ тѣхъ выкрикиваніяхъ, которыя пожалуй и вызываютъ сначала рукоплесканія, особенно верхнихъ слосвъ театра, но съ теченіемъ времени пріѣдаются, опошливаются и въ концѣ концовъ губятъ природныя средства артиста. Московской публикѣ хорошо извѣстенъ красавецъ теноръ Станіо, лѣтъ пять тому назадъ производившій у насъ фуроръ своимъ сильнымъ, грудным теноровымъ голосомъ. Ужъ онъ-ли не натуживался, чтобы заслужить одобреніе публики; ужъ онъ-ли не былъ кумиромъ театральныхъ верховъ за его высокія грудныя ноты,—и что же? Черезъ какихъ-нибудь два года, неразсчетливое пользование своими вокальными средствами, метода грубаго выкрикиванья вмѣсто пѣнія—привели къ тому, что, вслѣдствіе быстро охватившаго публику охлажденія къ нему, несчастный, совершенно лишившійся голоса пѣвецъ долженъ былъ оставить нашу столицу, а наконецъ и вовсе покинуть сцену. Тоже самое случится скоро и съ любимцемъ значительной части нашей оперной публики, г-мъ Марини. Положительно предсказываю, что когда, въ непродолжительномъ, быть можетъ, времени, отъ г. Марини не останется ничего кромѣ его смѣшныхъ сторонъ и недостатковъ, художникъ-пѣвецъ Ноденъ все еще будетъ пожинать лавры на любой лирической сценѣ Европы. Что искусство пѣнія находится въ періодѣ глубокаго упадка—это несомнѣнно, но несомнѣнно также и то, что оно весьма нескоро вступитъ въ періодъ своего возрожденія, въ подобіе того блестящаго времени вокальнаго искусства, когда появились Паста, Малибранъ, Шредеръ-Девріентъ, Рубини, Тамбурини, Лаблашъ, русскій теноръ Ивановъ, Маріо, Гризи, Віардо и прочія свѣтила пѣвческаго искусства. Судя по нашимъ молодымъ, начинающимъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, судя по значительному количеству учителей пѣнія съ шарлатанскою беззастѣнчивостью, систематически губящихъ наши голоса,—приходится заключить, что еще долго суждено намъ вмѣсто пѣнія слушать

лишь зычныя завыванія, оглушительныя выкрикиванія, безсмысленно изысканную фразировку, трели, похожія на полосканіе рта, гаммы и фіоритуры съ крупными недочетами нотъ и всѣ остальныя прелести новѣйшаго пѣнія.

Но я отдалился отъ концерта г. Нодена и Безекирскаго. Послѣдній выступилъ передъ публикой Москвы въ первый разъ послѣ своихъ весьма успѣшныхъ заграничныхъ экскурсій, доставившихъ ему весьма почетную извѣстность, особенно въ Германіи. Онъ обладаетъ высоко развитой техникой, чистотой интонаціи, не сильнымъ, но пріятнымъ тономъ, и исполненіе его проникнуто несомнѣнною музыкальностью. Это звѣзда не первой величины, но однако же довольно блестящая на тускломъ горизонтѣ современной виртуозности, и если я скажу, что г. Безекирскій произвелъ большой эффектъ на публику, привыкшую слушать изумительную скрипичную игру г. Лауба, то этого будетъ совершенно достаточно, чтобы должнымъ образомъ почтить нашего талантливаго соотечественника. Не могу столь же сочувственно отнестись къ сочинительскому дарованію г-на Безекирскаго, какъ къ его виртуозности. Съигранный имъ концертъ собственнаго сочиненія до такой степени не выходитъ изъ ряда общепринятыхъ пріемовъ посредственности, что мнѣ казалось, какъ будто уже многое множество разъ это сочиненіе мнѣ приходилось слышать. Все сдѣлано гладко, во всемъ слѣды несомнѣннаго вкуса и знанія,—но нѣтъ и тѣни самобытности. Впрочемъ, и въ наизнаменитѣйшихъ виртуозахъ исполнительскій талантъ рѣдко сочетался съ дарованіемъ творческимъ, и едва-ли я ошибусь, если скажу, что Вьетанъ, Эрнстъ и Вениявскій представляютъ между скрипачами чуть-ли не единственныя исключенія изъ того правила, что за двумя зайцами не угоняешься.

Въ этомъ же концертѣ приняли участіе въ высшей степени симпатичная, талантливая, одаренная небывало-красивымъ голосомъ, но увы, все еще мало совершенствующаяся г-жа Енгалычева и Н. Г. Рубинштейнъ, блестяще исполнившій „Аррагонскую хоту“ Глинки въ превосходномъ переложеніи Балакирева.

Девятое симфоническое собраніе Русскаго музыкальнаго Общества было во вторникъ, т. е. на другой день послѣ предъидущаго концерта. Программа его состояла изъ увертюры Берліоза къ драмѣ „Les Francs juges“ и изъ симфоніи одного изъ наиболѣе выдающихся композиторовъ новой нѣмецкой школы—Макса Бруха. Солистами явились піанистъ г. Гартвигсонъ изъ Лондона съ концертомъ Листа и г. Лаубъ съ концертомъ Бетховена.

Увертюра Берліоза—одно изъ первыхъ произ[illegible] знаменитаго французскаго симфониста. Мнѣ, кажется, [illegible] не случалось говорить объ этомъ замѣчательномъ компо[illegible], умершемъ года четыре тому назадъ, послѣ лавровъ, пожатыхъ имъ уже на склонѣ своей жизни въ Петербургѣ и Москвѣ, послѣ цѣлаго ряда тріумфовъ и овацій, которыми обѣ русскія столицы оживили нѣсколько и утѣшили больного старца, проведшаго жизнь въ безплодной борьбѣ съ тупымъ непониманіемъ своихъ соотечественниковъ, потерявшаго здоровье, энергію и вѣру въ свое дарованіе, вслѣдствіе безчисленныхъ препятствій и колючихъ терній, которыми была полна его лихорадочно-дѣятельная карьера.

Берліозъ представляетъ въ исторіи искусства явленіе столько яркое, сколько и исключительное. Достигши въ нѣкоторыхъ отрахъ своего искусства такой высоты на пути къ идеалу, до которой достигаютъ немногіе художники, онъ не создалъ однако же ни одного произведенія, которое являло-бы то равновѣсіе, ту всесторонность техническаго совершенства, то соотвѣтствіе глубины содержанія съ красотою формы, которыя свойственны величайшимъ произведеніямъ искусства. Во многихъ отношеніяхъ онъ открылъ новые пути но, вмѣстѣ съ тѣмъ не сталъ во главѣ новой школы и не породилъ ни одного подражателя своему стилю. Онъ возбуждалъ повсюду живой интересъ, но нигдѣ не имѣлъ такихъ жаркихъ приверженцевъ своей музыки, какихъ имѣли, и поддержкой коихъ пользовались Моцартъ, Бетховенъ или, въ наше время, Вагнеръ. Тотъ восторженный пріемъ, который онъ встрѣчалъ почти всегда въ Германіи вездѣ, за исключеніемъ упорно консервативнаго Лейпцига, и въ Россіи, въ особенности въ свой послѣдній пріѣздъ, объясняется не столько вообще симпатіей къ его музыкѣ, сколько нѣкоторыми посторонними побужденіями, способствовавшими его успѣху. Въ лицѣ Берліоза нѣмецкая и русская публика чествовала безкорыстное труженичество, пламенную любовь къ искусству, энергическія благородныя усилія въ борьбѣ съ мракобѣсіемъ, тупостью, рутиной, интригой и невѣжествомъ той грозной собирательной единицы, которую поэты, называютъ толпой. Какъ ни замѣчательны нѣкоторыя стороны берліозовскаго творчества, какъ ни рѣзко выдается его симпатичная личность въ ряду знаменитѣйшихъ музыкантовъ нашего вѣка, но я утверждаю, что его музыка никогда не проникнетъ въ массы, никогда не сдѣлается общимъ достояніемъ публики въ томъ смыслѣ, какъ это уже случилось съ Моцартомъ, Бетховеномъ, Шубертомъ, Шуманомъ, Мендельсономъ, Мейербером, какъ

это непремѣнно будетъ впослѣдствіи съ Вагнеромъ. Что Берліозъ былъ жертвой непониманія французской публики и руководившихъ ею музыкантовъ, что онъ не былъ ни понятъ, ни оцѣненъ въ той странѣ, что онъ достоинъ былъ лучшей и болѣе счастливой участи, чѣмъ та, которая досталась въ удѣлъ неутомимо-трудящемуся художнику, — этого никто отрицать не можетъ. Но изолированность его положенія среди современныхъ ему музыкантовъ, его неуспѣхъ, холодность къ нему и публики, и меломановъ объясняется нѣкоторыми особенностями его исключительной музыкальной организаціей, недостаточностью его сочинительскаго природнаго дара во многихъ отношеніяхъ.

Въ музыкальномъ творчествѣ слѣдуетъ различать два различныхъ фактора: чистую изобрѣтательную способность и фантазію. Исторія музыки представляетъ примѣры художниковъ-музыкантовъ, обладавшихъ изумительною способностью перваго рода; душа ихъ была неизсякаемымъ родникомъ прекрасныхъ мелодическихъ мыслей, и изящныхъ гармоній, до которыхъ они доходили не путемъ усилій и труда, а въ силу природнаго инстинкта и влеченія. Но имъ недоставало яркой и богатой фантазіи для того, чтобы свои музыкальныя идеи представить въ разнообразномъ освѣщеніи, для того, чтобы возрастить и возлелѣять ихъ и создать посредствомъ всесторонняго развитія темы, произведеніе богатое содержаніемъ и формой. Сюда относятся напримѣръ: Шубертъ, отчасти Шопенъ, нашъ Даргомыжскій. У другихъ композиторовъ преобладала вторая сторона творческаго духа, т. е. при относительной бѣдности изобрѣтенія, умѣніе извлекать изъ эмбріона музыкальной мысли все, что въ немъ заключается, посредствомъ разнообразія въ настроеніяхъ контрастовъ колорита и всѣхъ особенностей внѣшней красивости изложенія. Въ примѣръ подобныхъ художниковъ-музыкантовъ я приведу Мендельсона, Листа, нашего Балакирева.

Равномѣрное сочетаніе изобрѣтательности мелодической, ритмической и гармонической съ роскошью и богатствомъ фантазіи встрѣчается лишь у самыхъ великихъ художниковъ, т. е. у Моцарта и Бетховена. Что касается Берліоза, то онъ несомнѣнно относится ко второй категоріи композиторовъ. Преобладаніе у него былой поэтической фантазіи надъ абсолютно музыкальнымъ творчествомъ выдается съ тѣмъ большею рѣзкостью, что искусство гармонизаціи, столь необходимое для богатаго развитія основныхъ мыслей, вовсе не давалось Берліозу. Въ его гармоніи есть что то уродливое и подчасъ невыносимое для тонко-организованнаго уха, въ ней слышится какая-то болѣзненность и неестественность, отсутствіе природнаго чутья, угловатость,

непослѣдовательность голосоведенія, которыя препятствуютъ его сочиненіямъ непосредственно влять на музыкальное чувство слушателя. Берліозъ дѣйствуетъ на воображеніе; онъ умѣетъ занять и заинтересовать, но рѣдко можетъ тронуть. Бѣдный по части мелодическаго вдохновенія, лишенный тонкаго чувства гармоніи, но одаренный поразительною способностью фантастически настраивать слушателя, Берліозъ всю свою творческую силу устремилъ на внѣшнія условія музыкальной красоты. Результатомъ этого стремленія были тѣ чудеса оркестровки, та неподражаемая красивость звука, та картинность въ музыкальномъ воспроизведеніи природы и фантастическаго міра, въ которыхъ онъ является тонкимъ, вдохновеннымъ поэтомъ, недосягаемо-великимъ мастеромъ. Вспомнимъ всю поэтическую прелесть, съ которой онъ рисуетъ напр. фантастическій міръ, крошечныхъ эльфовъ въ своемъ „Фаустѣ“, или въ скерцо „Царица Мабъ“ изъ симфоніи „Ромео и Джульетта“. Эта музыка до того реально живописуетъ свой фантастическій сюжетъ, что воображеніе уносится въ невѣдомую даль, въ міръ прекрасныхъ грезъ, гдѣ царитъ недоступная земной юдоли вѣчная, идеальная красота.

Увертюра, по поводу которой я сказалъ о Берліозѣ нѣсколько словъ вообще, была написана еще въ то время, когда стиль его не вполнѣ выработался; но въ ней уже въ значительной степени явственна рука того мастера, который создалъ впослѣдствіи „Фауста“, „Ромео и Джульетту“ и „Фантастическую симфонію“. Инструментовка превосходна отъ начала до конца и хотя вторая тема до крайности некрасива и пошла, но на ея ритмическомъ развитіи и видоизмѣненіяхъ построенъ эффектъ пылкой финальной стретты въ увертюрѣ. Исполнена она была съ большимъ одушевленіемъ и произвела сильный эффектъ.

Піанистъ г. Гартвигсонъ, пріѣхавшій въ Москву наканунѣ концерта прямо изъ Лондона, имѣлъ значительный успѣхъ, благодаря, въ особенности превосходной техникѣ. Особенной страстности, увлеченія и поэтичности въ игрѣ его я не замѣтилъ,—но играетъ онъ толково, изящно, и отличается хорошимъ тономъ. О г. Лаубѣ приходилось говорить много разъ и я ограничусь на сей разъ заявленіемъ, что, какъ всегда, онъ былъ принятъ восторженно.

Что касается симфоніи Макса Бруха, заключившей концертъ, то она не лишена талантливости и обнаруживаетъ руку опытнаго, много трудившагося художника. Въ особенности мнѣ понравились первыя двѣ части, изъ которыхъ вторая, скерцо, отлично оркестрована и довольно оригинальна по музыкѣ и формѣ.

Въ среду былъ второй концертъ гг. Безекирскаго и Ноденя. Г. Ноденъ удостоился на сей разъ такихъ овацій отъ публики, какихъ уже давно не запомню. Г. Безекирскій прекрасно исполнилъ концертъ Вьетана и нѣсколько маленькихъ пьесъ. Въ трудной быстрой пьесѣ оркестръ, подъ не особенно умѣлымъ управленіемъ г. Герберa, не только не поддерживалъ солиста, но всячески старался сбить его. Тоже самое слѣдуетъ сказать и объ оркестровомъ сопровожденіи концерта Мендельсона, исполненнаго съ необычайнымъ эффектомъ г-жей Тимановой. Эта юная піанистка дѣлаетъ успѣхи и ростетъ, въ смыслѣ своего музыкальнаго развитія, не по днямъ, а по часамъ; она поразила меня, также какъ и всю публику, ловкимъ, пылкимъ, блестящимъ исполненіемъ превосходнаго мендельсоновскаго произведенія.

Въ четвергъ былъ концертъ инспектора музыки г-на Герберa. Г-нъ Герберъ—весьма талантливый композиторъ балетной музыки, отличный альтистъ въ квартетныхъ собраніяхъ Музыкальнаго Общества, весьма усердный начальникъ нашихъ театральныхъ оркестровъ; но въ своемъ концертѣ, онъ явился какъ дирижентъ, и въ этомъ отношеніи справедливость заставляетъ меня признать его не особенно способнымъ, не находчивымъ, не умѣющимъ слѣдить за солистами въ аккомпаниментѣ, безстрастнымъ, недостаточно внимательнымъ. Меня особенно удивило то, что, имѣя въ своемъ распоряженіи всю массу нашихъ трехъ оркестровъ, какъ слышно, весьма симпатизирующую своему начальнику, г. Герберъ не потрудился настолько твердо разучить такую капитальную вещь, какъ музыка къ трагедіи „Князь Холмскій" Глинки, чтобъ его музыканты съиграли ее, если не съ одушевленіемъ, то по крайней мѣрѣ, чисто. Это геніальное произведеніе было исполнено весьма неудачно: то и дѣло слышались ошибки, неровности, отсутствіе ансамбля, неувѣренность. Въ качествѣ солистовъ публика, собравшаяся въ умѣренномъ количествѣ, привѣтствовала съ особеннымъ восторгомъ гг. Лауба, Рубинштейна и г-жу Биглычеву. Значительный успѣхъ имѣла также петербургская пѣвица г. Раабъ, — артистка съ прекраснымъ голосомъ, поющая съ толкомъ и вкусомъ.

Въ пятницу концертъ г. Кашперова... виноватъ, Владиміра Никитича Кашперова какъ было пропечатано въ афишѣ. Мнѣ нравится этотъ патріархальный способъ обозначенія своего имени и прозвища, напоминающій провинціальную простоту нравовъ какого-нибудь Царево-Кокшайска, гдѣ не существуетъ ни Ивановыхъ, ни Петровыхъ, а только Владиміры Никитичи, Авоськи Тихоновны, Перелестуи Тимофеевны и т. д.

Концертъ Владиміра Никитича былъ чисто семейнымъ торжествомъ главы многочисленной фамиліи учениковъ и ученицъ-концертанта. Это былъ цѣлый рядъ восторженныхъ овацій, предметомъ которыхъ были поочередно всѣ участвовавшіе въ концертѣ. Особенно громкія рукоплесканія достались на долю г-жи Тарховой, не лишенной теплоты и музыкальности, обладающей достаточно симпатичнымъ голосомъ и наружностью, тѣмъ болѣе вызывающею сочувствіе, что она поразительно напоминаетъ черты г-жи Лавровской. Вообще всякое зоильство, всякій критическій задоръ нѣмѣютъ передъ чисто семейнымъ характеромъ этого концерта. Г. Кашперовъ, очевидно, съумѣлъ заслужить любовь своихъ учениковъ и ученицъ, поднесшихъ ему драгоцѣнный подарокъ, купленный на собранную по мѣрѣ силъ сумму. Это во всякомъ случаѣ говоритъ въ пользу почтеннаго профессора, въ старательности и благонамѣренности котораго я никогда не сомнѣвался. Сдѣлаю только два замѣчанія: 1) Ученики и ученицы г. Кашперова придаютъ своимъ лицамъ такія странныя выраженія, такъ искажаютъ свои черты, что у иныхъ это выходитъ просто смѣшно, а у другихъ очень некрасиво. Такъ напримѣръ одинъ пѣвецъ складываетъ свои уста въ стереотипно вылившуюся улыбку; одна пѣвица, дѣлая трели и рулады, скашиваетъ свой ротъ, другая непомѣрно его растягиваетъ и т. п. 2) Мнѣ кажется, что г. Кашперовъ слишкомъ заботится о блестящей сторонѣ вокальнаго искусства, въ ущербъ простому, широкому пѣнію. При томъ же ученицы его дѣлаютъ мелисматическія украшенія недостаточно чисто и правильно. Въ особенности насчетъ трелей не могу удержаться, чтобы теоретически не разъяснить г-ну Кашперову, въ чемъ состоитъ это украшеніе. Открываю „Музыкальный Катехизисъ“ Лобе на стр.—67. § 206 *B*. „Что такое трель?“ *O*. „Быстрое повтореніе главной ноты и ея сосѣдней сверху въ предѣлахъ лада“. „Музыкальный словарь“ Гаррасса объясняетъ трель еще категоричнѣе и прибавляетъ: „Trillo caprino, неправильная, подобная блеянію козла трель“. Или я сильно ошибаюсь, или trillo caprino преобладаетъ въ колоратурѣ ученицъ г. Кашперова. Мужской хоръ г. Кашперова поетъ весьма согласно; не могу того же сказать о женскомъ.

XXII.

Вторая недѣля концертнаго сезона.

(№ 59. Воскресенье 18 марта 1873 г.)

Продолжаю мою концертную хронику. Вторая недѣля сезона была обильна концертами не менѣе предъидущей и даже еще болѣе, если считать всевозможные музыкальные вечера болѣе или менѣе приватнаго характера, которыми угощается клубная московская публика. Вообще, если судить по количеству объявляемыхъ ежедневно концертовъ, музыкальныхъ вечеровъ и забавъ Славянскаго Базара, то можно подумать, что Москва наша поистинѣ одинъ изъ музыкальнѣйшихъ городовъ мира, соперница Вѣны, Мюнхена, Лейпцига, Берлина... Но Боже мой, сколько тупого невѣжества, сколько грубаго непониманія таится подъ этими мишурными проявленіями утонченной, европейской цивилизаціи! Какой замосковорѣцкой закоснѣлостью пропитаны наши эстетическія наклонности! Какая бездна отдаляетъ еще насъ отъ уровня художественнаго развитія большихъ европейскихъ центровъ! Какъ еще легко мы ловимся на всякую шарлатанскую удочку, льстящую и нашему невѣжеству и нашему ложному патріотизму.

Въ понедѣльникъ минувшей недѣли въ Большомъ театрѣ дали концертъ гг. Мельниковъ и Васильевъ, изъ коихъ первый еще до сихъ поръ служитъ однимъ изъ лучшихъ украшеній петербургской оперы, а второй подвизался на сценѣ Маріинскаго театра, во все время процвѣтанія нашей единственной хорошей оперной труппы, и лишь годъ тому назадъ вмѣстѣ съ г-жей Лавровской и г. Никольскимъ покинулъ сцену. Г. Мельниковъ обладаетъ могучимъ красивымъ баритономъ, которымъ пользуется съ большимъ тактомъ и знаніемъ дѣла, а выборъ пьесъ, исполненныхъ имъ въ своемъ концертѣ, свидѣтельствуетъ о его прекрасномъ, серьезномъ направленіи, столь рѣдко встрѣчаемомъ между

хорошими пѣвцами. Г. Васильевъ когда-то приводилъ въ восхищеніе публику Маріинскаго театра своимъ превосходнымъ басовымъ органомъ. Теперь его голосовыя средства находятся въ полномъ упадкѣ, а неугомонная вибрація, которой сопровождается его пѣніе, дѣйствуетъ самымъ невыгоднымъ образомъ на слуховые нервы.

Публики на концертѣ этихъ пѣвцовъ собралось очень мало, но за то великъ былъ восторгъ, произведенный г. Мельниковымъ, особенно удачно спѣвшимъ большую арію Руслана „О поле, поле!“ и изящно арію изъ вагнеровскаго „Тангейзера“. Несмотря на вышеуказанные недостатки въ пѣніи г. Васильева, и онъ однако же былъ встрѣченъ весьма радушно. Оркестръ подъ управленіемъ г. Рубинштейна игралъ съ большимъ одушевленіемъ и въ особенности хорошо исполнилъ геніальную, блестящую увертюру къ „Руслану“.

На другой день, въ томъ-же Большомъ театрѣ, далъ концертъ г. Фитценгагенъ. Этотъ артистъ имѣетъ несомнѣнныя достоинства; игра его осмысленна, скрашена сильной, ловкой техникой; при томъ же въ сочиненіяхъ своихъ г. Фитценгагенъ является хорошимъ музыкантомъ, воспитаннымъ на классическихъ образцахъ германской музыкальной школы, но при всемъ томъ нельзя не признать, что онъ еще не настолько у насъ популяренъ, чтобы быть въ состояніи привлечь къ своему концерту значительную массу публики, а потому большою неосмотрительностью съ его стороны былъ выборъ огромной залы Большого театра, которую никогда еще я не видалъ столь пустою, какъ въ этотъ разъ. Во всякомъ случаѣ, г. Фитценгагенъ заслуживаетъ большаго вниманія и сочувствія, чѣмъ то, какимъ онъ у насъ пользуется, судя по ничтожному сбору его концерта, едва-ли покрывшему и половину расходовъ. Новое произведеніе г. Фитценгагена, его „Concert fantastique“ свидѣтельствуетъ о значительныхъ успѣхахъ, сдѣланныхъ этимъ виртуозомъ на поприщѣ композиціи; и по мелодичнымъ мыслямъ и по формѣ, и по прекрасной инструментовкѣ, фантастическій концертъ заслуживаетъ сочувственнаго отзыва. Мнѣ весьма нравится то, что г. Фитценгагенъ видимо старается отклониться отъ общепринятыхъ рутинныхъ формъ сочиненій подобнаго рода; особенно удачно мнѣ кажется сочетаніе віолончели съ арфой въ среднемъ эпизодѣ этого концерта, а также соединеніе двухъ главныхъ темъ въ концѣ, обнаруживающее въ авторѣ значительную контрапунктическую технику. Въ концертѣ г. Фитценгагена приняли участіе г-жи Катрухины, пѣвицы съ порядочными голосами, но не совсѣмъ твердой интонаціей, дающей мнѣ право посовѣтовать

молодымъ пѣвицамъ хорошенько поработать, прежде чѣмъ онѣ окончательно вступятъ на музыкальное поприще. Красивые голоса ихъ стоятъ того, чтобы надъ ними потрудиться и хорошенько выработать свой слухъ. Не могу похвалить выбора пьесъ, исполненныхъ обѣими сестрами; особенно дуэтъ Варламова „Пловцы" всецѣло принадлежитъ къ тому музыкальному хламу, настоящее мѣсто котораго—чердаки музыкальныхъ торговцевъ.

Концертъ г-жи Тимановой, состоявшійся въ среду, былъ тоже пустъ и это меня весьма удивляетъ. Піанистка эта и въ Музыкальномъ Обществѣ, и въ концертѣ г. Безекирскаго имѣла громадный успѣхъ, а между тѣмъ не нашлось достаточно усердныхъ дилеттантовъ, чтобы хоть на половину наполнить малый залъ нашего собранія. Высокодаровитая артистка, подобно г. Фитценгагену потерпѣла несомнѣнный убытокъ, а между тѣмъ она имѣла рекомендательныя письма къ нѣкоторымъ нашимъ туземнымъ меценатствующимъ особамъ, и стоила вполнѣ того, чтобы ее по крайней мѣрѣ гарантировали отъ денежной неудачи. Да какъ же! Задать вечеръ съ итальянцами, съ беззастѣнчивою, дилеттантскою самоувѣренностью появляться рядомъ съ ними на эстрадѣ, тиранить уши своихъ гостей смѣхотворною неумѣлостью и цѣлымъ фейерверкомъ фальшивыхъ нотъ и безсмысленной пискотней,—на это у нашихъ дилеттантовъ и особенно дилеттантокъ, хватаетъ смѣлости. Но поощрить, поддержать дѣйствительно замѣчательную, молодую, даровитую, дѣлающую честь своей странѣ артистку,—на это нѣтъ у нихъ ни малѣйшей готовности, это для нихъ излишняя обуза.

Г-жа Тиманова, объ изумительныхъ успѣхахъ которой я упомянулъ въ моемъ прошломъ обзорѣ на своемъ концертѣ превзошла себя. Сколько увѣренности, мастерства, тонкой осмысленности въ этой молодой дѣвушкѣ! Какая чистота, какое отсутствіе изысканности и разсчета на внѣшніе эффекты въ ея въ высшей степени артистическомъ исполненіи! Пожелаемъ г-жѣ Тимановой продолжать свое совершенствованіе и не огорчаться нѣкоторыми неудачами, часто выпадающими на долю начинающихъ талантовъ. Рано или поздно, ея несомнѣнная даровитость и рвеніе къ своему усовершенствованію возьмутъ свое. Г-жа Тиманова исполнила съ г. Лаубомъ скрипичную сонату А. Рубинштейна и множество мелкихъ пьесъ, принадлежащихъ наизнаменитѣйшимъ фортепіаннымъ авторамъ всѣхъ школъ и всѣхъ эпохъ. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ она съ величайшимъ пониманемъ усвоила и передала характеръ и настроеніе и исполнила всю свою программу наизусть, что свидѣтельствуетъ о замѣчательной музыкальной памяти юной артистки.

Въ четвергъ состоялся концертъ г. Славянскаго. Есть границы всякому усердію, и моего не хватило на то, чтобы присутствовать на этомъ блестящемъ торжествѣ ловкаго эксплуататора московскаго патріотизма. Къ тому же концерты, подобные тѣмъ, которые столь успѣшно даются г. Славянскимъ, не имѣютъ ничего общаго съ музыкой, въ смыслѣ серьезнаго искусства. Тѣмъ не менѣе дѣятельность г. Славянскаго не лишена знаменательнаго смысла и значенія. Этотъ неудавшійся, признанный негоднымъ для сцены и эстрады пѣвецъ являетъ въ своей особѣ рѣдкую въ русскомъ человѣкѣ смѣлость, предпримчивость и силу инициативы, не только спасшую его отъ мизернаго прозябанія, достающагося обыкновенно въ удѣлъ жалкой бездарности, но давшую ему возможность отлично устроить свою карьеру. Вотъ что значитъ умѣнье бороться съ своей безталанной судьбой! Вотъ куда ведетъ похвальная рѣшимость—во что бы то ни стало пробить себѣ удобную, обсаженную розами безъ терній тропинку.

Русскій человѣкъ и русскій артистъ въ особенности какъ встрѣтитъ неудачу, какъ увидитъ, что значитъ судьба и какъ тяжело съ нею бороться, такъ сейчасъ упадетъ духомъ, а тамъ смотри и къ спиртуознымъ напиткамъ пристрастится и затѣмъ уже кое-какъ доканчиваетъ свой вѣкъ среди безплодныхъ стараній потопить въ винѣ свои несбывшіяся надежды, свою злобу и отчаяніе. Всѣмъ извѣстно, что не мало талантливыхъ людей загубили такимъ образомъ и свой талантъ, и свою молодость, не съумѣвъ отпарировать удары судьбы, которые достаются на долю всякаго начинающаго. Въ лицѣ г. Славянскаго подобнымъ людямъ можно указать блестящій примѣръ того, что, если человѣкъ не поддастся малодушію, а смѣло ринется въ бой съ жизненными невзгодами, то онъ всегда останется побѣдителемъ. Разумѣется, не всякій одаренъ такою счастливою беззастѣнчивостью, которая не пренебрегаетъ и шарлатанскими выходками, бросающими пыль въ глаза непросвѣщенной массы; но я полагаю, что успѣха можно добиться и не прибѣгая къ такого рода пріемамъ. Нужно только задѣть за живое слабую струнку этой непросвѣщенной массы. Это-то и съумѣлъ сдѣлать г. Славянскій. Попробовалъ онъ появиться на концертной эстрадѣ исполнителемъ серьезной музыки—его освистали, захотѣлъ онъ испытать свои силы на сценѣ—его не приняли за безгласіемъ и неспособностью; собралъ онъ себѣ труппу доморощенныхъ чеховъ и сербовъ, облачился въ венгерку, принялъ громкій псевдонимъ, льстившій модному въ то время сочувствію къ братьямъ славянамъ, затянулъ „Гдѣ домувъ мій“,—и тутъ не повезло. Но вздy-

малъ онъ явиться въ Москву уже безъ чеховъ и сербовъ, назвалъ свои концерты „русскими“, — какъ-будто существуютъ русскіе, нѣмецкіе, испанскіе, китайскіе,—и тутъ-то слава его загремѣла. Русская народная пѣсня есть драгоцѣннѣйшій образецъ народнаго творчества; ея самобытный, своеобразный складъ, изумительно красивые мелодическіе обороты требуютъ глубочайшей музыкальной эрудиціи, чтобы съумѣть приладить русскую пѣсню къ установившимся гармоническимъ законамъ, не искажая ея смысла и духа. Существуетъ огромное множество сдѣлавшихся популярными пошлыхъ, яко-бы русскихъ, напѣвовъ. Для распознаванія коихъ отъ дѣйствительно—народныхъ мелодій потребно и музыкальное тонкое чувство и истинная любовь къ русскому пѣсенному творчеству. Но что за дѣло до всего этого г. Славянскому. Онъ увѣренъ въ успѣхѣ, онъ знаетъ, что имѣетъ дѣло съ публикой невѣжественной, далекой отъ мысли, что этотъ „русскій пѣвецъ“ развращаетъ ея музыкальные инстинкты, заставляя ее слушать или искаженныя народныя пѣсни, или-же балаганные фарсы въ родѣ американскаго вальса: онъ даже находитъ поддержку въ неразборчивыхъ органахъ прессы; его концерты набиты биткомъ, его величаютъ благороднымъ поборникомъ русскаго искусства и вмѣсто гомерическаго смѣха принимаютъ какъ нѣчто совершенно серьезное и имѣющее глубокій смыслъ и значеніе,—и прекрасно! Какъ я уже сказалъ выше, пусть успѣшная дѣятельность г. Славянскаго служитъ благодѣтельнымъ примѣромъ предпріимчивости и упорства въ борьбѣ, чтобы хоть въ этомъ смыслѣ его жалкіе „русскіе“ концерты принесли пользу русскому искусству, нуждающемуся для своего блестящаго процвѣтанія въ людяхъ не только даровитыхъ и развитыхъ, но и рѣшительныхъ и дѣятельныхъ. Съ этой точки зрѣнія я могу спокойно взирать и на успѣхъ, которымъ вознаграждается этотъ до нельзя плохой пѣвецъ, и на его баснословные денежные сборы, дѣлаемые въ то же самое время, когда настоящіе музыканты съ настоящей музыкой играютъ и поютъ передъ пустыми стульями, и на юродиво-подобныя восхваленія его иными газетами, и на фуроръ, производимый его „Голубкой Машей“, и даже на то, что въ афишахъ г. Славянскій, для вящаго обмороченія наивныхъ москвитянъ выдаетъ себя за собирателя и перелагателя русскихъ пѣсенъ, какъ будто достаточно быть бездарнымъ пѣвуномъ, чтобы умѣть записать и гармонизировать русскую пѣсню.

Рядъ концертовъ, ежедневно слѣдовавшихъ другъ за другомъ на прошлой недѣлѣ, закончился концертомъ Русскаго Музыкальнаго Общества въ пользу своего дирижента Н. Г. Рубин-

нитейна. Объ игрѣ и дирижерскихъ достоинствахъ этого знаменитаго московскаго музыканта, о заслугахъ его на пользу русской музыки говорилось такъ много разъ, притомъ же онъ такъ хорошо извѣстенъ читателямъ, что я не нахожу нужнымъ распространяться о характеристическихъ свойствахъ и особенностяхъ его исполненія. Въ этотъ вечеръ г. Рубинштейнъ поразилъ всѣхъ своею достойною удивленія неутомимостью. Онъ исполнилъ рѣдко играемый у насъ концертъ своего брата, длинный рядъ музыкальныхъ сценъ, извѣстныхъ подъ названіемъ „Carnaval“ Шумана, трудную фантазію г. Балакирева „Исламей“, не менѣе трудную пьесу Листа „Вальсъ Мефистофеля“, мелкія пьесы Шопена, Листа, А. Рубинштейна, и, кромѣ того, сверхъ программы, прелестную фантазію Листа „Au bord d'une source“. Изъ новыхъ, еще неигранныхъ въ Москвѣ, пьесъ особеннаго вниманія заслуживаетъ превосходная въ отношеніи фактуры пьеса г. Балакирева. Талантливый композиторъ темами для этой пьесы взялъ плясовую лезгинскую и другую нѣвучую татарскую пѣсню; а въ разработкѣ этихъ основныхъ мотивовъ выказалъ и замѣчательный вкусъ, и необыкновенное богатство гармонической техники, и глубокое знаніе свойствъ своего инструмента. По формѣ и способу употребленія фортепіано г. Балакиревъ является въ этой пьесѣ подражателемъ листовской манерѣ, но по характеру самой музыки, сочиненіе его запечатлѣно несомнѣнною самобытностью. Какъ жаль, что этотъ превосходный музыкантъ и высоко-талантливый композиторъ такъ мало плодовитъ. Сколько мнѣ извѣстно, въ теченіе послѣднихъ пяти—шести лѣтъ г. Балакиревъ не написалъ ничего, кромѣ этой виртуозной фантазіи:—непостижимое равнодушіе къ своему замѣчательному дарованію, къ тому же скрашенному колоссальной музыкальной начитанностью и превосходной сочинительской техникой. Симфоническими пьесами программы были увертюры къ „Геновефѣ“ Шумана и къ „Фрейшюцу“ Вебера, отлично исполненныя оркестромъ подъ управленіемъ г. Лауба. Кромѣ того, хоръ спѣлъ чудесный отрывокъ изъ музыки къ „Прометею“ Листа.

Въ своемъ концертѣ г. Рубинштейнъ игралъ на новомъ инструментѣ извѣстной петербургской фирмы Беккера. Въ послѣднее время берлинскій фабрикантъ Бехштейнъ явился опаснымъ конкуррентомъ этой фирмы и получилъ у насъ въ обѣихъ столицахъ такую громкую извѣстность, что г. Беккеру грозила опасность быть въ непродолжительномъ времени совершенно оставленнымъ и забытымъ. Но извѣстно, что въ усовершенствованіи всякаго дѣла ничто не вліяетъ такъ благодѣтельно на улучшеніе производства, какъ соревнованіе. Задѣтый за живое

петербургскій фабрикантъ, до появленія г. Бехштейна, безраздѣльно царившій на нашемъ фортепіанномъ рынкѣ, устремилъ всѣ свои усилія къ тому, чтобы не только сравняться, но, если можно, превзойти своего соперника. Эти старанія увѣнчались полнѣйшимъ успѣхомъ. Инструментъ, выбранный г. Рубинштейномъ для своего концерта, представляетъ замѣчательное сочетаніе блеска, силы, металличности и вмѣстѣ нѣжучести тона. Нисколько не отрицая дѣйствительно превосходныхъ качествъ инструментовъ Бехштейна, я нахожу однако же, что для большой залы слѣдуетъ предпочесть новые беккеровскіе рояли, такъ какъ, будучи мягки и пріятны по своему тону, они въ то же время отличаются замѣчательною силою звука.

Въ воскресенье состоялось второе квартетное утро Музыкальнаго Общества, представлявшее, кромѣ квартетовъ Бетховена и Шумана тотъ интересъ, что піанистомъ на этотъ разъ явился молодой артистъ г. Вильборгъ.

Онъ произвелъ на публику самое пріятное впечатлѣніе своимъ мощнымъ механизмомъ, хорошей фразировкой и зрѣлостью музыкальнаго пониманія.

XXIII.

Послѣднія недѣли концертнаго сезона.

(№ 73. Среда 4 апрѣля 1873 г.).

Судя по оживленному началу истекшаго концертнаго сезона, можно было ожидать, что онъ представитъ много интереснаго, что онъ принесетъ обильный матеріалъ для моей хроники. Однако же, ожиданія эти вовсе не сбылись. Ни одинъ изъ знаменитыхъ европейскихъ виртуозовъ не посѣтилъ въ теченіе этихъ шести недѣль нашу столицу и ничего выходящаго изъ уровня обыденности не произошло въ музыкальной жизни Москвы. Заключился же концертный сезонъ самымъ жалкимъ образомъ, т. е. концертомъ композитора г. Леонида Малашкина, о которомъ рѣчь впереди.

Самымъ замѣчательнымъ концертомъ всего послѣдняго времени слѣдуетъ безспорно признать концертъ, данный Музыкальнымъ Обществомъ въ пользу учрежденнаго при немъ фонда для вспомоществованія вдовамъ и сиротамъ артистовъ. Трудно себѣ представить болѣе заманчивую программу, болѣе удачный по разнообразію выборъ пьесъ, а между тѣмъ зала на половину была пуста и весьма небольшою суммою обогатился столь достойный сочувствія фондъ, предназначенный для поддержанія семействъ по преимуществу оркестровыхъ музыкантовъ нашего города, получающихъ, какъ извѣстно, столь скудное вознагражденіе и такъ рѣдко имѣющихъ возможность обезпечить своихъ близкихъ.

Капитальною пьесою программы этого концерта былъ знаменитый „Реквіемъ“ Моцарта, эта лебединая пѣснь величайшаго музыкальнаго генія. Я имѣлъ уже неоднократно случай говорить объ изумительной силѣ моцартовскаго генія, о недосягаемой красотѣ его безсмертныхъ произведеній. Говоря о „Донъ-Жуанѣ“, я упомянулъ, что, несмотря на всю гибкость творческаго

дарованія Моцарта, способствовавшую ему съ одинаковой легкостью достигать высшей точки совершенства во всѣхъ родахъ своего искусства, онъ только въ операѣ не имѣетъ соперниковъ; только въ этой области онъ оставилъ такіе образцы, равныхъ которымъ нельзя найти ни у кого. Знаменитый его „Реквіемъ", написанный имъ передъ самой смертью, нельзя признать лучшимъ его произведеніемъ. И здѣсь мы слышимъ ту же неописанную красоту полифоніи, то же мелодическое богатство, то же совершенство формы, — но въ „Реквіемѣ" Моцарту негдѣ было развернуть своего наиболѣе яркаго качества, — искусства музыкальной характеристики. Съ другой стороны, ему недоставало сильнаго, глубокаго религіознаго чувства, столь необходимаго для сочиненія церковной музыки. Этимъ объясняется нѣкоторая сухость иныхъ частей его „Реквіема". Лучшими нумерами этого во всякомъ случаѣ великаго произведенія слѣдуетъ признать превосходное, поэтическое вступленіе, съ двойной фугой въ концѣ, и трогательное „Lacrimosa", всегда производящее чарующій эффектъ на публику. Исполненіе „Реквіема" было настолько хорошо, насколько можно его требовать отъ ограниченныхъ хоровыхъ массъ Музыкальнаго Общества. Что касается солистовъ, то нельзя не замѣтить, что они всѣ, за исключеніемъ г-жи Байковой, были не въ голосѣ. Г-жа Александрова гѣмъ не менѣе и тутъ проявила свою всегдашнюю музыкальность, твердость и художественность исполненія. За то г. Демидовъ пѣлъ такъ топорно, что за него было совѣстно; артистъ очевидно не далъ себѣ труда поработать надъ своей партіей, а вѣдь Моцартъ того стоитъ, г. Демидовъ!

На этомъ же концертѣ исполнена была, вторично въ этомъ сезонѣ,—увертюра „Леонора" Бетховена, о которой я упоминалъ въ одной изъ моихъ прежнихъ хроникъ. Солистами въ этотъ вечеръ явились оба наши знаменитѣйшіе виртуоза, гг. Рубинштейнъ и Лаубъ. Первый сыгралъ блестящую фантазію Листа на венгерскія темы, а второй—концертъ Мендельсона.

Весьма удаченъ былъ также данный г. Лаубомъ въ Большомъ театрѣ годичный его концертъ, привлекшій многочисленную публику. Нечего и говорить, что каждая пьеса, исполненная г. Лаубомъ, вызывала, какъ и всегда, взрывы общаго восторга. Съ наибольшимъ совершенствомъ онъ исполнилъ двѣ маленькія пьески Баха для одной скрипки, и каприз Паганини. На этомъ интересномъ концертѣ московская публика познакомилась съ тенористомъ кіевской оперы г. Фонъ-Дервизомъ. Небольшой голосъ этого симпатичнаго артиста отличается весьма пріятнымъ тембромъ и хорошей постановкой. Онъ имѣлъ значительный успѣхъ.

Концертъ извѣстной учительницы пѣнія, примадонны нѣкогда русской оперы г-жи Александровой, оставилъ по себѣ у всѣхъ присутствовавшихъ на немъ весьма пріятное воспоминаніе. Мы слышали на этомъ концертѣ многочисленныхъ ученицъ и одного ученика г-жи Александровой, которыхъ можно поздравить съ тѣмъ, что ихъ таланты попали въ хорошія, опытныя руки. Г-жа Александрова не тщится, подобно нѣкоторымъ учителямъ пѣнія, пускать пыль въ глаза публикѣ плохими трелями и грубыми фіоритурами своихъ ученицъ. Она очевидно, прежде всего старается споспѣшествовать только естественному развитію и укрѣпленію голосовыхъ органовъ, а также простому, нормальному изданію звука (emission) — а не въ этомъ ли и состоитъ все искусство пѣнія? Ничто такъ не губитъ голосовъ, какъ насильственное прививаніе къ нимъ колоратурныхъ украшеній, для которыхъ требуется уже вполнѣ окрѣпшій, твердо постановленный голосъ. Г-жа Александрова не пренебрегаетъ и этими утонченностями школы, но она не ставитъ ихъ на первый планъ, отдавая все свое вниманіе широкому, открытому пѣнію.

Не буду поименовывать подробно именъ всѣхъ участвовавшихъ въ концертѣ г-жи Александровой, такъ какъ пришлось бы расточать похвалы всѣмъ безъ исключенія. Скажу только, что мы не слышали въ этотъ вечеръ ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фіоритуры, ни одной анти-художественно исполненной фразы. Что касается самаго качества голосовъ ученицъ г-жи Александровой, то одна изъ нихъ обладаетъ феноменальнымъ контральтовымъ органомъ, поразительнымъ въ молодой дѣвушкѣ, повидимому весьма нѣжной комплекціи. Не рано-ли заставляетъ почтенная учительница публично пѣть эту свою ученицу? Не лучше ли дать ей сначала окрѣпнуть, созрѣть до высшей точки своего физическаго развитія? Впрочемъ, концертъ этотъ отличался вполнѣ интимнымъ характеромъ семейнаго кружка ученицъ и ихъ родственниковъ; припоминая же пѣвшихъ уже публично во многихъ концертахъ и на сценѣ другихъ ученицъ г-жи Александровой, г-жъ Кадмину, Байкову, Бѣляеву, Катрухиныхъ, обладающихъ замѣчательною зрѣлостью пониманія, изящной простотой, отличающихся притомъ полнѣйшимъ отсутствіемъ изысканности въ фразировкѣ, я могу быть увѣренъ, что и вышеупомянутая ученица г-жи Александровой, г-жа Пускова, получитъ отъ своей учительницы всѣ тѣ вспомогательныя средства, которыя съ такой разумной умѣренностью умѣетъ примѣнять къ дѣлу почтенная учительница.

Ученикъ г-жи Александровой, г. Евграфовъ, одаренъ красивымъ баритономъ, уже получившимъ хорошую оправу серьезной и разумной вокальной методы.

Затѣмъ мнѣ остается только упомянуть о концертахъ г. Малашкина, заключившихъ серію концертовъ великопостнаго сезона. Собственно говоря, не стоило бы распространяться о младенческихъ опытахъ г. Малашкина, которые онъ велегласно именуетъ симфоніями, но я льщу себя надеждой, что безпристрастной оцѣнкой твореній г. Малашкина, я, быть можетъ, могу остановить его на скользкомъ пути, который, если г. Малашкинъ не будетъ энергически на немъ удержанъ, неминуемо повлечетъ его вмѣстѣ съ его композиторствомъ въ руки психіатровъ. Пока еще, композиторство г. Малашкина не болѣе, какъ невинная манія, но если въ своемъ развитіи манія эта не встрѣтитъ никакихъ препятствій, то еще Богъ знаетъ, къ какимъ плачевнымъ результатамъ можетъ она привести заблуждающагося любителя музыкальнаго сочиненія. Дѣло въ томъ, что при всей изумительной бездарности г. Малашкина, онъ видимо упорно трудится надъ своими мнимыми авторскими способностями, ибо въ его тоскливыхъ и безцѣльныхъ музыкальныхъ переливаніяхъ, все же видна школа, замѣтны теоретическія свѣдѣнія, слышенъ кропотливый трудъ усидчиваго подбиранія музыкальныхъ звуковъ, достойный лучшихъ цѣлей. Ни въ «русской», ни въ «тріумфальной» симфоніи я не встрѣтилъ ни одной искры таланта, ни одной естественно, просто изложенной музыкальной фразы, ничего похожаго на симфоническую разработку. Высидѣвъ какую-нибудь отрывочную идейку, г. Малашкинъ принимается повторять ее на всевозможные лады, полагая вѣроятно, что это то механическое переставленіе фразы изъ тона въ тонъ и есть полифоніосимфоническая разработка. Инструментуетъ онъ свою музыку массивно, тяжело, безъэффектно, безъ умѣнія чередовать группы различныхъ оркестровыхъ инструментовъ, словомъ, бездарно до послѣдней степени. И эти-то свои ученически-безцвѣтныя, томительно-монотонныя произведенія г. Малашкинъ совершенно серьезно называетъ симфоніями! И смѣшно, и жалко, но въ особенности жалко, такъ какъ, повторяю, г. Малашкинъ положилъ по всей вѣроятности тяжелый, упорный трудъ на изощреніе своего воображаемаго таланта и, гоняясь такимъ образомъ за журавлемъ въ небѣ, онъ упускаетъ, быть можетъ, изъ рукъ болѣе подходящіе къ его обстоятельствамъ и способностямъ предметы дѣятельности.

Чтобы привлечь къ слушанію своихъ симфоній многочисленную публику, г. Малашкинъ прибѣгнулъ къ громкому имени пѣвца Никольскаго и къ начинающей пріобрѣтать значительную извѣстность петербургской пѣвицѣ г-жѣ Крутиковой. Однако-же разсчетъ этотъ не удался и зала Дворянскаго Собранія была со-

вершенно пуста на петербургскихъ концертахъ г. Малаганки. Въ Москвѣ публики набралось нѣсколько больше, однако-жъ не настолько, вѣроятно, чтобъ окупить весьма, должно быть, значительные расходы. Г. Никольскій все по прежнему слащавостно, но монотонно заливается, хотя прекрасный голосъ его значительно пострадалъ и полинялъ отъ дѣйствія времени.

Г-жа Крутикова обладаетъ симпатичнымъ меццо-сопрано, но обаяніе, производимое ея красивымъ голосомъ, парализуется то нельзя нетвердой интонаціей. Впрочемъ, оба артиста имѣли большой успѣхъ.

Абонементъ на итальянскій сезонъ будущей зимы уже объявленъ. То-то бьются, я думаю, сердца нашихъ меломановъ, читающихъ на этомъ объявленіи волшебное имя Патти! А артисты, имена коихъ еще не объявлены! то-то широкій просторъ предположеніямъ, гаданіямъ, надеждамъ! Торопитесь, господа, если не хотите лишиться наслажденія одинъ разъ прослушать Патти и двадцать одинъ разъ г-жу Урбанъ и ей подобную примадонну!

XXIV.

Музыкальная замѣтка.

(1873 г. № 93 3-го мая.)

Въ понедѣльникъ 30-го апрѣля, въ Большомъ театрѣ, при многочисленномъ стеченіи публики совершился весьма успѣшный дебютъ молодой пѣвицы г-жи Кадминой, исполнившей сцену у воротъ монастыря, изъ оперы „Жизнь за Царя“ Глинки. Если изъ различныхъ исполнительницъ этой роли, г-жа Кадмина не всѣхъ превзошла качествомъ и силою своего голоса, то въ отношеніи глубоко художественнаго проникновенія въ мельчайшія подробности сценическихъ и музыкальныхъ свойствъ партіи Вани, она далеко оставила за собой всѣхъ своихъ предшественницъ. Смотря на мастерскую игру молодой пѣвицы, слушая ея глубоко прочувствованное пѣніе, никакъ не вѣрилось, чтобъ это была артистка, еще впервые появляющаяся на подмосткахъ публичнаго театра; и развѣ только въ недостаточной сдержанности и горячей порывистости ея исполненія можно было усмотрѣть нѣкоторую неопытность, непривычку обуздывать свое вдохновеніе. Къ счастію недостатки эти только усугубляютъ увѣренность въ замѣчательный талантъ г-жи Кадминой; время и опытъ несомнѣнно сгладятъ ихъ и внесутъ въ ея исполненіе ту спокойную, художественную объективность, которая отличаетъ замѣчательнѣйшихъ сценическихъ дѣятелей.

Голосъ г-жи Кадминой—чистѣйшій меццо-сопрано весьма симпатичнаго, теплаго тембра, весьма хорошо поставленный и свидѣтельствующій объ отличной методѣ ея преподавательницы г-жи Александровой. Если прибавить къ этому, что дебютантка обладаетъ чрезвычайно благопріятною для всякой сценической дѣятельности красивою внѣшностью, то понятно, что публика не могла не отнестись съ восторженнымъ сочувствіемъ къ ея первому появленію на театральной эстрадѣ. Г-жа Кадмина удостоилась единодушныхъ и громкихъ рукоплесканій.

Въ скоромъ времени она появится для втораго дебюта въ роли Азучены изъ „Трубадура“—Верди и за тѣмъ, какъ слышно, исполнитъ роль пастуха въ новой пьесѣ А. Н. Островскаго, „Снѣгурочка“, которую въ настоящее время дѣятельно репетируютъ въ Большомъ театрѣ.

XXV.

„Русалка“ Даргомыжскаго.—Итальянская опера.

(№ 198. Пятница 14 сентября 1873 г.)

Прошло около пяти мѣсяцевъ съ тѣхъ поръ, какъ я въ послѣдній разъ бесѣдовалъ съ читателями „Русскихъ Вѣдомостей“ о музыкальныхъ дѣлахъ нашего города. Въ этотъ значительный промежутокъ времени на поприщѣ моихъ музыкальныхъ наблюденій царствовалъ мертвый штиль; правда, въ ближайшихъ окрестностяхъ столицы непрестанно раздавались каскадные звуки оффенбаховскаго репертуара и другихъ пикантныхъ издѣлій парижскаго музыкальнаго производства; правда, афиши ежедневно возвѣщали о музыкальныхъ торжествахъ того или другого клуба, — но все это нимало не входитъ въ программу моихъ хроникъ, такъ какъ музыка во всѣхъ увеселительныхъ учрежденіяхъ подобнаго рода есть дѣло второстепенное и принята лишь какъ традиціонная аксессуарная принадлежность для наслажденій совсѣмъ неэстетическаго свойства. Я очень хорошо знаю, что и во время оперно-концертнаго сезона московская музыкальность есть въ большинствѣ случаевъ не болѣе, какъ весьма комическая, по своимъ размѣрамъ и продолжительности иллюзія, что, за исключеніемъ концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества, всѣ явленія нашей музыкальной жизни или возмутительны, или смѣшны,—но о нихъ я говорить обязанъ, игнорировать ихъ я не могу, такъ какъ во всякомъ случаѣ они привлекаютъ къ себѣ общественное вниманіе въ весьма значительной степени и представляютъ обильный матеріалъ для моихъ скромныхъ наблюденій.

Въ самомъ дѣлѣ, не есть ли итальянская опера въ Москвѣ предметъ, который въ теченіе зимняго сезона поглощаетъ почти исключительное вниманіе большинства публики? Ужъ о ней-ли не заботятся, о ней-ли не говорятъ, для нея—ли не существу-

етъ обширной и многосложной администраціи, съ цѣлымъ полчищемъ театральныхъ чиновниковъ высшаго и низшаго разряда, а между тѣмъ всмотритесь или, лучше, вслушайтесь въ результатъ всей этой суетливой дѣятельности столь большого числа, быть можетъ, весьма способныхъ, добросовѣстныхъ людей,—и вы убѣдитесь, что наша итальянская опера, есть чистѣйшая иллюзія. Имѣется превосходный театръ съ обширной сценой, приспособленной ко всякаго рода эффектамъ, съ оглушительнымъ громомъ на случай изображенія непогоды, съ провалами для лицъ демоническаго свойства, съ электрическими и иными освѣщеніями, съ огромными и часто красивыми декораціями, съ машинами, костюмами, бутафорскими аксессуарами. Имѣется у насъ и оркестръ, и хоры, и балетъ, а между тѣмъ оперы, въ томъ смыслѣ, какъ понимаютъ это слово въ западно-европейскихъ столицахъ, у насъ нѣтъ. Сценическаго дѣйствія, по незнанію языка, или по дороговизнѣ, впрочемъ весьма плохо переведеннаго либретто, мы не понимаемъ; декораціи, костюмы, и аксессуары почти всегда представляютъ поразительные анахронизмы, иногда весьма комическаго свойства; оркестръ до того слабъ и играетъ столь фальшиво и вяло, что надлежащаго музыкальнаго эффекта не получается; хоровъ ужъ окончательно не слышно, а если издаваемые ими хрипые звуки и достигаютъ уха, то лишь для растерзанія имѣющихся въ немъ слуховыхъ нервовъ; красивые, иногда феноменально красивые голоса итальянскихъ солистовъ, правда плѣняютъ слухъ, но лишь на мгновеніе, ибо какъ только они начинаютъ пѣть вмѣстѣ, то непремѣнно врутъ и врутъ нисколько не хуже какой нибудь г-жи Турчаниновой, достигшей, мимоходомъ сказать, высшей степени музыкальнаго мастерства въ дѣлѣ музыкальнаго перевиранія. Скажите, не есть-ли все это громадная иллюзія, тѣмъ болѣе удивительная, что огромная масса публики относится къ ней, какъ къ явленію совершенно серьезному? Но довольно пока объ итальянской оперѣ: еще не разъ придется мнѣ говорить о ней вообще и о ея изумительныхъ московскихъ представленіяхъ въ особенности.

Перехожу теперь къ отчету о недавнемъ возобновленіи на нашей русско-оперной сценѣ прелестной оперы Даргомыжскаго, „Русалка“. Наша русская опера влачитъ въ Москвѣ существованіе [illegible] жалкое, чѣмъ итальянская. Въ послѣдней интересъ значительно поддерживается появленіемъ большого числа [illegible] знакомыхъ публикѣ или совершенно новыхъ солистовъ, очень часто весьма замѣчательныхъ и по красотѣ голоса и по своему искусству. Въ русской же оперѣ, съ давнихъ поръ не-

полняемой все тѣми же болѣе или менѣе почтенными, добрыми извѣстными, хотя уже устарѣлыми пѣвцами, интересъ составляетъ исключительно превосходная музыка нашихъ немногихъ, но зато первоклассныхъ оперъ. Столь обаятельна музыка этихъ нѣсколькихъ оперъ нашихъ лучшихъ оперныхъ композиторовъ, что ради ея забываешь иногда все безобразіе ихъ ужаснаго исполненія! По своей мелодической прелести, по теплотѣ и безыскусственности вдохновенія, по изяществу кантилены и речитатива „Русалка“ въ ряду русскихъ оперъ занимаетъ безспорно первое мѣсто послѣ недосягаемо-геніальныхъ оперъ Глинки. Къ сожалѣнію, превосходныя качества этого чрезвычайно симпатичнаго произведенія затмѣваются его значительными недостатками, проистекающими изъ того грустнаго обстоятельства, что покойный Даргомыжскій не получилъ прочнаго техническаго образованія и вслѣдствіе того, несмотря на бьющую горячимъ ключемъ талантливость, грѣшилъ дилеттантскою недодѣланностью, отсутствіемъ критическаго самосознанія, отражающагося, къ сожалѣнію, на каждой страницѣ даровитаго композитора. Въ прошломъ году, говоря о Глинкѣ, по поводу возобновленія его „Руслана“, я указалъ читателямъ на тѣ несчастныя обстоятельства, вытекающія изъ общественнаго положенія композитора, а въ еще большей мѣрѣ, изъ хода жизни и порядковъ былого времени, которыя помѣшали Глинкѣ выдвинуться на самый первый планъ между европейскими корифеями музыкальнаго искусства.

Въ совершенно равной мѣрѣ, тѣ же неблагопріятныя обстоятельства, т. е. неразвитая художественно среда, повліяла и на все артистическое развитіе высоко-даровитаго Даргомыжскаго. Только изумительно тонкимъ чутьемъ своей богато одаренной, весьма характерной индивидуальности, Даргомыжскій достигъ въ нѣкоторыхъ сторонахъ оперная дѣла такой высоты художественнаго совершенства, до которой доходили только весьма немногіе избранники.

Извѣстно, что сила Даргомыжскаго заключается въ его чрезвычайно реальномъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящно пѣвучемъ речитативѣ, придающемъ его великолѣпной операхъ прелесть неподражаемой оригинальности. Покойный композиторъ сознавалъ, повидимому, господствующую силу своего дарованія, и это-то сознаніе, къ сожалѣнію не поддержанное твердою критическою опорою, подвигнуло его на страшную мысль написать цѣлое оперное произведеніе, состоящее исключительно изъ одного речитатива. Для этой цѣли Даргомыжскій избралъ текстъ „Каменнаго Гостя“ Пушкина и, не измѣнивъ въ немъ ни единой буквы,

не примѣнивъ его къ требованіямъ опернаго дѣла, какъ это обыкновенно бываетъ, когда словесное поэтическое произведеніе берется какъ канва для широкихъ музыкально-драматическихъ формъ,—нанизалъ речитативы къ каждой строчкѣ подлиннаго текста. Извѣстно, что речитативъ, будучи лишенъ опредѣленнаго ритма и ясно очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма,—это только связующій цементъ между отдѣльными частями музыкальнаго зданія, необходимый, съ одной стороны, вслѣдствіе простыхъ условій сценическаго движенія, съ другой же стороны, какъ контрастъ къ лирическимъ моментамъ оперы. Жалкое заблужденіе смѣлаго таланта, неруководимаго трезвымъ пониманіемъ эстетически развитого художника! Написать оперу безъ музыки—не есть ли это то же, что сочинить драму безъ словъ и дѣйствія?

Обращаюсь снова къ „Русалкѣ“. Повторяю, что преобладающее достоинство этой оперы заключается въ необыкновенной правдивости и изяществѣ речитативовъ, а также въ красивости мелодическихъ рисунковъ. Что касается гармонической и оркестровой техники, то въ этихъ отношеніяхъ Даргомыжскій стоитъ гораздо ниже не только Глинки, но и большинства другихъ русскихъ композиторовъ. Быть можетъ, вслѣдствіе этого обстоятельства, фантастическій элементъ оперы удался ему гораздо менѣе сценъ бытовыхъ. Здѣсь, для удачнаго воспроизведенія подводнаго міра русалокъ, потребно тонкое чутье музыкальныхъ красокъ, выражающееся въ колоритной блестящей инструментовкѣ, — а этого-то умѣнія и недоставало Даргомыжскому.

Оркестръ его вялъ, сухъ и безъэффектенъ; гармонія, хотя подчасъ и интересна, — но лишена того мастерства въ полифонномъ голосоведеніи, которое присуще Моцарту, Глинкѣ и другимъ великимъ творцамъ въ области фантастической оперы.

По поводу исполненія „Русалки“ на нашей сценѣ, скажу, что оно было такое, какого, кромѣ Москвы, нигдѣ и не услышишь. Въ ансамбляхъ царствовала полнѣйшая безурядица, оркестръ игралъ вяло и слабо, хоры всегда фальшивили нещадно, постановка крайне небрежная и жалкая.

Изъ исполнителей солистовъ я остановлюсь лишь на двухъ новыхъ: г-жѣ Калминой, появившейся въ партіи княгини и г-жѣ Турчаниновой, — по случаю болѣзни г-жи Ивановой, спѣвшей небольшую партію княгининой подруги. По своему весьма низкому диапазону, партія княгини не вполнѣ подходитъ подъ средства талантливой г-жи Калминой. Но замѣчательное дарованіе молодой пѣвицы, ея музыкальность, ея прочувствованная игра,

свѣжій, пріятный голосъ и, наконецъ, благопріятная сценическая наружность,—и здѣсь, какъ въ предъидущихъ ея роляхъ, — выдвинули ее на первый планъ между всѣми исполнителями. Сво[ю] арію въ четвертомъ дѣйствіи, г-жа Кадмина исполнила съ такимъ художественнымъ самообладаніемъ, съ такой изящной простотою и задушевностью, что, казалось, какъ будто она уже съ давнихъ поръ подвизается на своемъ поприщѣ и до малѣйшей тонкости усвоила себѣ всѣ условія эстетическаго, музыкальнаго исполненія. А между тѣмъ, г-жа Кадмина дебютировала всего нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ! Въ особенности достойно похвалы то рѣдкое въ нашихъ пѣвцахъ качество, что г-жа Кадмина очень тверда въ своей партіи; это драгоцѣнное свойство она переняла у своей учительницы, и нельзя не радоваться, что г-жа Александрова съумѣла, независимо отъ вокальной выработки своей ученицы, передать ей долю своей замѣчательной музыкальности. Этого-то драгоцѣннаго качества совершенно лишена г-жа Турчанинова, которая ни единаго такта не можетъ спѣть, чтобы не спутаться и не спутать другихъ, — а жаль, потому что голосомъ г-жа Турчанинова обладаетъ прекраснымъ.

Московскіе итальяноманы ликуютъ.

Сезонъ, обѣщающій имъ длинный рядъ восторговъ, уже открылся въ понедѣльникъ давно надоѣвшимъ всѣмъ „Трубадуромъ". Изъ старыхъ знакомцевъ передъ нами появились гг. Рота и Марини. Первый ничего не утратилъ изъ своей превосходной вокальной техники, зато органъ его пострадалъ значительно въ теченіе того времени, какъ мы лишились удовольствія слушать г. Рота. Что касается г. Марини, то, какъ мнѣ кажется, онъ быстро идетъ по стопамъ своего предшественника, г. Станьо, какъ извѣстно, искричавшаго свой прекрасный голосъ ради потѣхи посѣтителей райка, да впрочемъ и большинства остальной публики. Кромѣ звучныхъ грудныхъ si, do, въ г. Марини не осталось ничего достойнаго вниманія истинныхъ цѣнителей вокальнаго искусства. Вмѣсто пѣнія — какой-то хриплый скрипъ; вмѣсто игры автоматическое воздыманіе рукъ; вмѣсто выразительности приторно-сладкія растягиванія нотъ фальцетнаго регистра. Но москвичи, падкіе до грубыхъ эффектовъ силы, не замѣчаютъ всѣхъ этихъ маленькихъ недостатковъ и, какъ только г. Марини хватитъ свою грудную ноту, приходятъ въ какое-то восторженное бѣсованіе, какъ будто въ этомъ крайне антихудожественномъ выкрикиваніи и заключается вожделѣнная цѣль ихъ усерднаго посѣщенія итальянскихъ спектаклей.

Изъ новыхъ персонажей труппы г. Мерелли, [illegible]

отозваться съ похвалой о г-жѣ д'Анжери, обладающей звучнымъ, сильнымъ сопрано, чистой интонаціей и весьма изрядной техникой. За то г-жа Бернарди, весьма добросовѣстно ломавшаяся въ партіи Азучены, оказалась очень плохой пѣвицей, съ голосомъ надломленнымъ и съ полнымъ отсутствіемъ правильной методы. За исключеніемъ громкаго успѣха грудныхъ нотъ г. Маріани, спектакль прошелъ весьма вяло и публика удивила меня своей холодностью, совершенно непонятною при трогательномъ торжествѣ открытія итальянскаго сезона.

XXVI.

Итальянская опера.

(№ 205. Воскресенье 23 сентября 1873 г.).

Первое представленіе оперы Вебера „Фрейшюцъ“, написанной въ теченіе 1819—1820 г. въ Дрезденѣ, состоялось на королевскомъ берлинскомъ театрѣ 18-го іюня 1821 г. Появленіе на музыкальномъ горизонтѣ Европы этого великаго художественнаго произведенія составило достопамятную эпоху въ исторіи музыкально-драматическаго искусства. „Фрейшюцъ“ сразу завоевалъ себѣ успѣхъ самый блестящій, самый рѣшительный, какого только когда-либо достигали произведенія искусства. Причина этого успѣха заключается прежде всего въ превосходномъ выборѣ сюжета и въ прекрасной обработкѣ его талантливымъ либреттистомъ Вебера, Киндомъ. Фантастическій элементъ, поставленный въ „Фрейшюцѣ“ въ непосредственное соприкосновеніе съ народною жизнью, придалъ этой оперѣ обаяніе тѣмъ болѣе неотразимое, что она появилась какъ разъ въ то время, когда все европейское общество находилось подъ гнётомъ реакціи, слѣдовавшей за великими переворотами конца прошедшаго и начала настоящаго вѣка; когда на смѣну революціоннаго рационализма и скептическихъ вѣяній французской философіи, охватившихъ цивилизованный міръ, въ общество и литературу стала проникать неудержимая потребность въ настроеніяхъ мистическихъ; когда романтическіе звуки поэзіи Байрона уже раздались въ отвѣтъ на отчаянный призывъ вѣка, утратившаго традиціонныя вѣрованія, блуждавшаго во тьмѣ цѣлой вереницы новыхъ, неразгаданныхъ вопросовъ. Но само собою разумѣется, главнѣйшая причина неслыханнаго, повсемѣстнаго успѣха „Фрейшюца“ заключалась въ неподражаемой новизнѣ и прелести его музыки, которая теперь, уже послѣ болѣе полувѣкового существованія, ещё нисколько не утратила своей чарующей обаятельности.

Веберъ не обладалъ такимъ неизсякаемымъ источникомъ вдохновенія, какъ великій его современникъ Бетховенъ. Его изобрѣтательная способность ограниченнѣе; онъ часто повторяется, гармонія его подчасъ бѣдна и неуклюжа, но зато, нѣтъ почти ни одного художника, музыкальная индивидуальность котораго была-бы столь оригинальна, самобытна и въ то же время симпатична. Эта симпатичность веберовской музыки заключается всего больше въ теплотѣ, въ непосредственности вдохновенія, въ полнѣйшемъ отсутствіи искусственности и техническаго напряженія. Особенно удались Веберу элементы фантастическо-демоническій и народный. Въ отношеніи музыкальной характеристики, это такой мастеръ, въ ровень съ которымъ идетъ развѣ только Моцартъ. Мечтательно-сантиментальная Агата, вѣтреная ея подруга Анхенъ, безхарактерный Максъ, энергическій Каспаръ, даже такая эпизодическая личность какъ пустынникъ, являющійся въ послѣдней сценѣ оперы,—всѣ эти лица обрисованы имъ съ такою правдивою осязательностью, съ такой любовью и строгой выдержанностью, чуждою всякой поблажки требованіямъ публики съ одной и вокальной виртуозности съ другой стороны, что музыка почти достигаетъ реальности искусствъ пластическихъ. Будучи весьма проста и обильна красивыми, легко запоминаемыми мелодіями и въ то же время неизмѣримо далека отъ тривіальности, музыка Фрейшюца всегда была и до сихъ поръ осталась любимицей и присяжныхъ цѣнителей, и всей огромной массы публики. Если и теперь еще превосходная эта музыка, несмотря на свои шестьдесятъ лѣтъ, сохранила свойства глубоко потрясать современнаго слушателя, уже развращеннаго площадною эффектностью балаганно-тривіальной фантазіи гг. Верди и Оффенбаха, то можно себѣ представить силу впечатлѣнія, произведеннаго ею на дѣвственныя уши нашихъ отцовъ и прадѣдовъ. Бетховенъ, недолюбливавшій Вебера, просмотрѣвъ партитуру „Фрейшюца“, сказалъ, что онъ никакъ не ожидалъ найти такую силу въ такомъ „слабенькомъ человѣчкѣ“. Вотъ что писалъ о ней Берліозъ послѣ перваго представленія „Фрейшюца“ въ Парижѣ.—„Поэзія этой оперы полна движенія, страсти и контрастовъ. Элементъ сверхъестественнаго вноситъ въ нее эффекты странные, поразительные: мелодія, гармонія, ритмъ, дѣйствуя другъ на друга, гремятъ, горятъ и сіяютъ. Трудно, перебирая оперы старой и новой школы, найти партитуру, въ которой мелодія заключала бы въ себѣ больше свѣжести въ различныхъ формахъ, которыми она облекается, въ которой ритмъ былъ бы столь поразительно оригиналенъ, гармонія богата и разнообразна, употребленіе массъ

вокальныхъ и инструментальныхъ столь энергично б[illegible]ющій, изящно безъ аффектаціи. Начиная съ первыхъ звуковъ увертюры до послѣдняго финальнаго хора, мнѣ невозможно найти ни одного такта, исключеніе или сокращеніе котораго было бы желательно. Умъ, воображеніе, геній сіяютъ со всѣхъ сторонъ съ такою ослѣпительною силою, что только орлиные глаза могли бы выдержать этотъ блескъ,—если бы неизсякаемая чувствительность не умягчила его силы и не распростирала надъ слушателями своего нѣжнаго покрывала. Увертюра—царица всѣхъ увертюръ. Перлъ этой увертюры—та чудная трогательная кларнетная фраза, которая прорѣзывается черезъ тремоло оркестра, какъ отдаленный жалобный вопль, уносимый вѣтромъ въ глубину лѣсовъ и долинъ. Она вонзается прямо въ сердце, и для меня этотъ чувственный напѣвъ, какъ бы возносящій къ небу робкій укоръ, въ то время какъ мрачный аккордъ трепещетъ и грозитъ гдѣ то внизу,—есть одна изъ лучшихъ, изъ поэтичнѣйшихъ страницъ новѣйшаго искусства. Нужно было бы написать цѣлый томъ, чтобы анализировать всѣ подробности великаго произведенія. Впрочемъ, кто не удивляется язвительной веселости куплетовъ Киліана, сопровождаемыхъ смѣхомъ хора! Кто не прочувствовалъ отчаяніе и безнадежность Макса, трогательное участіе утѣшающаго его хора, радость поселянъ, отправляющихся на охоту, комическую грубость марша въ шествіи торжествующаго Киліана и эту демоническую пѣснь Каспара и дикій взрывъ его радости въ большой аріи, такъ хорошо подготовляющей громы финала! И любители, и артисты съ одинаковымъ восторгомъ слушаютъ во второмъ дѣйствіи очаровательный дуэтъ, гдѣ сразу обрисовываются во всемъ противоположные характеры обѣихъ дѣвушекъ. Разъ прочувствовавъ эту идею автора, уже нетрудно прослѣдить до конца ея развитіе. Агата всегда нѣжна и мечтательна, Анхенъ всегда ребячески и кокетливо шаловлива; ея веселая болтовня всегда вноситъ блестки безпечной радости въ грустныя бесѣды любовной пары. Отъ слушателя не ускользаютъ жалобные вздохи оркестра во время молитвы молодой дѣвы, ожидающей жениха и тихіе неясные переливы звуковъ, въ которыхъ слышится глухой шелестъ елей, качаемыхъ ночнымъ вѣтромъ. И вотъ кажется, какъ будто мракъ сдѣлался непроглядиѣе, ночь холодиѣе—и потомъ, какой радостный трепетъ охватываетъ душу, когда Агата узнаетъ въ темнотѣ ночи Макса и восклицаетъ: „это онъ! это онъ!“.... Нѣтъ! никогда ни одинъ великій мастеръ не умѣлъ выразить звуками въ одной сжатой сценѣ молитву, тоску, безпокойство, мечтанія, сонъ природы, молчаливое краснорѣчіе ночи, таинственное мерцаніе звѣз-

наго неба, мучительность ожиданія, надежду, полуувѣренность, радость, восторгъ, упоеніе любви! Нѣтъ ничего подобнаго! это божественное искусство! Это сама любовь! Въ тотъ день, когда Веберъ услышалъ въ первый разъ эту сцену, исполненную какъ онъ мечталъ объ ея исполненіи,—если это удалось ему, то въ этотъ блаженный день ему бы нужно было умереть. Что дѣлать съ жизнью послѣ такихъ радостей"!.. Къ этому восторженному отзыву великаго художника о произведеніи другого великаго художника не прибавлю ничего и перейду къ отчету объ исполненіи на нашей сценѣ „Фрейшюца" къ чести г. Мерелли, вошедшаго въ репертуаръ текущаго сезона.

Г-жа д'Анжери, о которой я имѣлъ случай сочувственно отозваться по поводу исполненія ею роли Леоноры въ „Трубадурѣ", произвела большой эффектъ въ сценѣ ожиданія Макса. Голосъ ея обладаетъ силой, блескомъ и крайнею симпатичностью тэмбра. Великолѣпную свою арію, о которой говоритъ Берліозъ въ приведенномъ мною отзывѣ, она спѣла съ замѣчательной теплотой и съ достаточной долей страстности. Къ сожалѣнію, хорошее впечатлѣніе, производимое г-жею д'Анжери, ослабляется ея крайнею сценическою неумѣлостью и до нельзя неловкими движеніями, производившими нѣсколько комическій эффектъ, когда рядомъ съ ея огромной фигурой, неуклюже коношился маленькій, толстенькій Максъ-Марини. Послѣдній пѣлъ какъ и всегда, вяло, неувѣренно и безъ надлежащихъ нюансовъ. Да и для чего взялъ на себя г. Марини партію Макса, въ которой нѣтъ высокихъ грудныхъ нотъ, единственнаго конька, на которомъ выѣзжаетъ этотъ до-нельзя слабый артистъ? Г. Фоли, появившійся въ партіи Каспара оставилъ меня недоумѣвающимъ насчетъ того, всегда ли онъ такъ ужасно искажаетъ свое лицо и прибѣгаетъ вообще къ неимовѣрнымъ усиліямъ, чтобы издавать звуки довольно впрочемъ сомнительнаго качества, или это оказалось нужнымъ для воспроизведенія личности негодяя Каспара, какъ извѣстно, водящаго компанію съ злымъ духомъ. А что касается до г-жи Джуліани, то ни ея весьма почтенный возрастъ, ни совершенно плохая игра, ни вполнѣ разбитый органъ не дають ей ни малѣйшаго повода являться передъ нашими взорами и терзать наши уши. Опера срепетована нѣсколько лучше, чѣмъ этого можно было ожидать, а оркестръ игралъ даже не безъ воодушевленія, быть можетъ оттого, что чудная музыка Вебера затрогиваетъ не только артистическую, но и патріотическую струнку нѣмецкихъ артистовъ, изъ которыхъ почти исключительно составленъ нашъ оркестръ.

Включеніе въ третій актъ „Фрейшюца" фортепіанной фан-

газин Вебера „Приглашенія къ танцамъ“, превосходно оркестрованной Берліозомъ, ни съ чѣмъ несообразно. Фантазія эта съ удивительною реальностью живописуетъ большую сцену, въ которой такъ и слышится праздничный шумъ ярко освѣщенной залы, съ ея блескомъ, съ наряженными дамами, съ изящными кавалерами, а въ интродукціи Веберъ несомнѣнно изображаетъ переговоры влюбленной пары, робкіе намеки, тайныя пожатія, страстные мимолетные взгляды... Потомъ пара уносится въ вихрѣ вальса.....

И къ этой-то музыкѣ велемудрая наша дирекція выдумала придѣлать наиказенѣйшія „па“ пейзанъ и пейзанокъ, какъ будто достаточно только того обстоятельства, что и „Фрейшюцъ“ и эта фантазія сочинены Веберомъ, чтобы онѣ имѣли между собою глубокую внутреннюю связь. И безвкусно, и крайне неостроумно!

Послѣ „Фрейшюца“ какъ-то неприлично распространяться объ оперномъ издѣліи маэстро Верди „Ломбарды“, данномъ на прошедшей недѣлѣ. Поэтому ограничусь только констатированіемъ факта, что означенная опера, преизобилующая разными веселыми трепаками, непрерывно слѣдующими другъ за другомъ, даже въ самыхъ трагическихъ мѣстахъ своихъ, была дана и доставила случай превосходному художнику г. Нодену очаровать истинныхъ цѣнителей и всю публику своимъ неподражаемымъ искусствомъ, а г-жѣ Джуліани—быть дружно, торжественно и совершенно по дѣломъ ошикапной.

По случаю болѣзни г-жи Джуліани, на послѣдовавшихъ представленіяхъ „Фрейшюца“ роль Анхенъ исполнила г-жа Кадмина, выручившая такимъ образомъ дирекцію изъ весьма затруднительнаго положенія. Слѣдуетъ удивляться смѣлости и таланту молодой пѣвицы, успѣвшей въ такой баснословно-короткій срокъ изучить довольно трудную партію и предстать въ ней передъ публикой не въ качествѣ робкой ученицы, только испытывающей свои силы на подмосткахъ лирическаго театра, но во всеоружіи совершенно законченнаго артистическаго развитія. Г-жа Кадмина была вознаграждена восторженнымъ пріемомъ со стороны публики, предубѣжденіе которой противъ русскихъ артистовъ всѣмъ извѣстно.

XXVII.

Объясненіе съ читателемъ. Русское Музыкальное Общество. Итальянская опера.

(№ 273. Среда 19 декабря 1873 г.)

Прошло уже мѣсяца два съ тѣхъ поръ, какъ я подписалъ въ фельетонѣ „Русскихъ Вѣдомостей“ свою послѣднюю музыкальную хронику. Въ этотъ, довольно продолжительный періодъ времени, наша газета не переставала отзываться на каждое сколько-нибудь выдающееся явленіе въ музыкальномъ мірѣ первопрестольной столицы и провинціальные читатели, интересующіеся развитіемъ музыки въ нашихъ большихъ центрахъ, могли по прежнему почерпать изъ „Русскихъ Вѣдомостей“ извѣстія о московской музыкальной жизни;—но запасъ достойныхъ отмѣтки фактовъ во все это время былъ настолько скуденъ, что мнѣ ни разу не пришлось воспользоваться отведеннымъ мнѣ въ фельетонѣ мѣстечкомъ. Да и независимо отъ скудости фактовъ и отъ убійственнаго однообразія, имѣется причина, по которой я предпочиталъ молчать и предаваться грустному созерцанію всего совершающагося въ подлежащей моему наблюденію сферѣ общественной дѣятельности. Такъ и быть, откроюсь читателю. Все послѣднее время я находился подъ гнетомъ глубочайшаго, безнадежнѣйшаго разочарованія въ пользѣ и значеніи моего подвизательства на поприщѣ музыкальной критики. Принявшись года полтора тому назадъ за музыкальныя бесѣды съ читателемъ, я приступилъ къ этому дѣлу не безъ нѣкотораго жара. Въ своей младенческой невинности, въ своемъ тупомъ, закоренѣломъ довѣріи къ силѣ печатнаго слова, я мнилъ приносить пользу моимъ сопрежданамъ, содѣйствуя ихъ музыкально-эстетическому развитію, направляя ихъ вкусъ, руководя ихъ мнѣніемъ, разъясняя имъ достоинства и недостатки того или другого музыкальнаго явленія, подлежащаго публичной оцѣнкѣ. Собствен-

но говоря, въ этомъ нѣтъ ничего особенно смѣлаго и [illegible], которыя я возлагалъ на полезныя послѣдствія моей [illegible] ской дѣятельности, нимало не доказываютъ, чтобы я страдалъ чрезмѣрнымъ недостаткомъ скромности. Будучи уже достаточно понаторѣвшимъ въ своемъ дѣлѣ спеціалистомъ, почему бы мнѣ не быть руководителемъ общественнаго мнѣнія въ дѣлѣ музыки, особенно, если посредствомъ значительно распространеннаго органа печати, я получаю возможность вести бесѣду съ десятками тысячъ читателей? Но жизненный опытъ скоро сталъ подливать воду въ сжигавшій меня огонь критическаго задора, мало-по-малу отрезвляя и вмѣстѣ съ тѣмъ охлаждая мое рвеніе къ дѣлу рецензента. Я сталъ замѣчать, что сограждане не только не вразумляются моими увѣреніями и доводами, не только и не подчиняются моимъ взглядамъ и мнѣніямъ, но даже не внимаютъ мнѣ. Такъ какъ все, что я говорилъ приходилось въ разрѣзъ съ ихъ завѣтными симпатіями, съ ихъ закоренѣлымъ влеченіемъ ко всему грубому и пошлому въ искусствѣ, то они не давали себѣ труда выслушивать мои увѣщанія, и я быстро замѣтилъ, что мой гласъ былъ гласомъ вопіющаго въ пустынѣ.

Когда я съ неподдѣльнымъ увлеченіемъ толковалъ о геніальныхъ красотахъ, щедрою рукою разсыпанныхъ въ произведеніяхъ Моцарта, Бетховена, Шумана и Глинки, мои сограждане со смѣхомъ проходили мимо меня, спѣша въ сотый разъ упиваться вдохновеніями маэстро Верди въ итальянской оперѣ или заслушиваться гривуазными мотивами Оффенбаха. Когда я принимался разъяснять имъ неисчерпаемыя богатства музыкальной красоты, скрытыя въ русской народной пѣснѣ, и бичевалъ, тѣхъ кто шарлатански искажалъ эти красоты, эксплоатируя при томъ патріотическую струнку русскаго человѣка, — мои сограждане цѣлымъ моремъ публики наводняли концерты именующаго себя русскимъ пѣвцомъ, г. Славянскаго. Но всего разительнѣе весь комизмъ моего фельетоннаго донкихотства проявлялся при оцѣнкѣ достоинствъ артистовъ, появляющихся на подмосткахъ нашей лирической сцены. Если наша публика не удостоиваетъ своимъ лестнымъ знакомствомъ Моцарта, Бетховена, Шумана и другихъ великихъ мастеровъ классическаго искусства, если она игнорируетъ даже своего великаго соотечественника Глинку, то никто не можетъ сомнѣваться въ ея страстной привязанности къ итальянской оперѣ. Въ теченіе длиннаго зимняго сезона, итальянская опера, среди скудости и вялости московской общественной жизни, имѣетъ у насъ первенствующее значеніе. Появленіе или исчезновеніе той или другой пѣвицы, качества и преимущества того или другого пѣвца, ихъ высокія и низкія

ноты, ихъ трели и грудные звуки, ихъ походка, шиньоны, усы, платья, жесты, — все это нераздѣльно привлекаетъ общественное вниманіе. Мало-по-малу организуются партіи паттистовъ или альбанистовъ, маринистовъ или поденистовъ. Вражда этихъ партій, колебаніе большинства въ пользу то одной, то другой партіи, бенефисы любимцевъ, подносимые имъ подарки, споры о томъ, что цѣлесообразнѣе для поднесенія, самоваръ или чаша, перстень или діадема, серебряный калачъ или соболья шуба,—все это такіе факты, которые интересуютъ всю массу публики и вносятъ нѣкоторое подобіе оживленія въ сонное прозябаніе общества. Казалось-бы, что отзывы печати объ этихъ кумирахъ публики должны страстно интересовать послѣднюю и тутъ то можно было надѣяться уловить вліяніе печатнаго слова на публику, замѣчая въ сравнительной горячности изъявленій одобренія слѣды только что прочтеннаго газетнаго отзыва. Но и тутъ мнѣ пришлось убѣдиться во всей ничтожности моей рецензентской роли, въ совершенной ненадобности моихъ разъясненій и указаній, въ тщетности и несостоятельности моихъ домогательствъ. Если я доказывалъ, что г-жа Патти неподражаемая и великая артистка—то немедленно натыкался на десятки людей, съ тономъ полнѣйшаго убѣжденія, горделиво отрицавшихъ въ ней всякія серьезныя достоинства. Если утромъ выходилъ изъ печати мой фельетонъ, въ которомъ доставалось отъ меня г. Маринн за его немузыкальность, неизящность и жалкую безталантность, то въ тотъ же вечеръ мнѣ-же приходилось присутствовать на самыхъ восторженныхъ овацiяхъ, расточавшихся этому пѣвцу, послѣ какой-нибудь грубо отхваченной имъ ноты.

Подобно всѣмъ нашимъ собратіямъ по фельетону, въ моихъ рецензіяхъ я изливалъ свое негодованіе, видя то позорное униженіе, въ которое поставлена въ Москвѣ, въ такъ называемомъ сердцѣ Россіи, русская опера; я бичевалъ театральную администрацію за ея потворство и угодливость въ отношеніи къ синьору Мерелли, въ то время, какъ русскіе артисты тщетно домогаются быть принятыми на казенную службу, или же, бывъ ею приняты и пользуясь даже расположеніемъ публики, получаютъ ничтожное вознагражденіе, или, ради экономіи, вовсе выключаются изъ труппы. Туже театральную администрацію я энергически порицалъ за плохую, не подобающую столичной сценѣ оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосность хора. Но развѣ мои филиппики, приправленныя самыми ядовитыми стрѣлами иронiи, злобы и негодованія, были кѣмъ-нибудь услышаны? И развѣ не-по-прежнему, наша публика, слушая все тѣ же неувядаемыя красоты „Трубадура“

и „Травіаты“, лишена возможности видѣть, хотя бы [illegible] поставленными, наши лучшія русскія оперы: „Руслана“, „Русалку“, „Юдиоь“, „Рогнѣду“, „Вражью силу“? Развѣ не по-прежнему антрепренеръ итальянской оперы безконтрольно распоряжается всѣми средствами казеннаго театра, приманивая къ себѣ при этомъ и всѣ деньги и все время московской публики, такъ что ни балету, ни русской оперѣ, ни даже Русскому Музыкальному Обществу не найдется вечера, который они могли бы занять съ увѣренностью, что г-ну Мерелли или замѣнившему его мѣсто, не вздумается назначить мнимый бенефисъ одного изъ своихъ артистовъ, или какое-нибудь экстренное представленіе сверхъ абонемента? Въ этой возмутительной эксплоатаціи итальянскимъ антрепренеромъ музыкальной неразвитости жителей Москвы, эксплоатаціи, клонящейся къ достойному сожалѣнія, ничѣмъ не вознаградимому униженію русскаго искусства и русскихъ артистовъ, не знаешь кого больше винить: итальянскаго ли антрепренера и его сообщницу, дирекцію театровъ, или же публику, столь охотно, несущую свое ярмо, съ такою готовностью бѣгущую весною на Дмитровку запасаться абонементными билетами; въ пылу усердія съ одинаковымъ жаромъ нападаешь на обѣ стороны,—и что же? вся эта борьба оказывается сраженіемъ Донъ-Кихота съ вѣтряными мельницами. И добро бы, уразумѣвъ тщету своего рьянаго усердія, найти поддержку въ тѣхъ гг. артистахъ, изъ-за-которыхъ приходится преломлять копья съ неуязвимыми противниками, въ ихъ сочувствіи почерпать новыя силы. Но отъ нихъ не наживешь ничего, кромѣ непріятностей. По этому поводу я бы могъ разсказать читателю много интересныхъ эпизодовъ. Мнѣ случалось, напримѣръ, въ прошедшемъ сезонѣ нерѣдко упоминать объ одной высокоуважаемой артисткѣ съ тѣмъ сочувствіемъ, котораго она, по справедливости, заслуживаетъ. Нѣкоторые изъ сослуживцевъ ея по храму Таліи и Мельпомены находили отзывы мои до крайности преувеличенными, несправедливыми и лицепріятными, мнѣ даже писались письма, въ которыхъ съ бо̀льшимъ или меньшимъ остроуміемъ глумились нещадно и надо мной, и надъ предметомъ моихъ искреннихъ восхваленій. Сильный своей правотой и презрѣвъ насмѣшки и оскорбленія, я мечталъ, что по крайней мѣрѣ, завоевалъ себѣ дружелюбное къ себѣ отношеніе артистки. Но каково же было мое изумленіе, когда я узналъ, что столь усердно поощряемая особа умудрилась найти мои отзывы враждебными, недостаточно восторженными и несправедливыми. Другая, гораздо меньше достойная уваженія артистка, о которой я осмѣлился замѣтить, что она нетвердо разучиваетъ свои партіи, и

относится съ небрежностью къ своимъ обязанностямъ, во всеуслышаніе разсказываетъ, что за благопріятные отзывы я беру взятки, причемъ называетъ меня не иначе, какъ копѣечникомъ. Одинъ петербургскій музыкантъ, котораго мимоходомъ я обвинилъ въ дилеттантизмѣ, нисколько не отрицая въ немъ дарованія, измыслилъ цѣлую исторію съ подметными письмами и сполна напечаталъ ее въ одномъ изъ большихъ ежедневныхъ печатныхъ органовъ. Но кончаю эту іереміаду, извиняясь передъ читателями, что такъ распространился о терніяхъ, которыя на пути своемъ встрѣчаетъ музыкальный рецензентъ столичнаго города Москвы. Въ заключеніе скажу, что періодъ разочарованія въ степени пользы, приносимой моей фельетонной дѣятельностью, кончился и душа моя вступила въ тотъ фазисъ, искусившагося въ жизни человѣка, когда, потерявъ вѣру въ близкое осуществленіе своихъ идеаловъ, онъ все-таки не складываетъ оружія и намѣренъ неуклонно продолжать борьбу въ надеждѣ, что самая назойливость его обратитъ на себя наконецъ вниманіе, голосъ его будетъ хоть сколько-нибудь услышанъ, и вѣчаемая, по мѣрѣ силъ, истина принята къ свѣдѣнію. Этотъ благопріятный для меня переворотъ произвели три слѣдующіе, случайно вспомнившіеся мнѣ стиха, которые я нѣкогда старательно переписывалъ съ школьной прописи:

Съ умомъ ли, капля, ты меня пробить взялась...
Меня гранитную,—ты право стоишь смѣха.
Но капля, молча все, капъ, капъ,—и пробралась.

Итакъ, читатель, отнынѣ вы будете свидѣтелемъ грандіознаго единоборства, въ которомъ роль громадной скалы исполнитъ публика,—я же буду назойливо капать, а проберусь-ли, покажетъ время.

На прошедшей недѣлѣ Русское Музыкальное Общество, единственное музыкальное учрежденіе, могущее составить гордость нашего города, устроило два чрезвычайно интересныхъ собранія: одно квартетное и одно симфоническое. Въ первомъ квартетномъ собраніи этой вновь начинающейся серіи были исполнены: квартетъ Керубини (Es-dur), соната Бетховена (F-moll, такъ называется Appassionata) и квинтетъ Мендельсона (A-dur). Не помню, случалось-ли мнѣ когда-нибудь говорить о Керубини. Композиторъ этотъ представляетъ въ исторіи искусства явленіе въ высшей степени интересное. Родившись въ Италіи и воспитавшись на композиторахъ итальянской школы, быстро клонившейся въ то время (конецъ XVIII вѣка) къ своему упадку, проведши большую часть жизни въ Парижѣ въ музыкальной средѣ, чрезвычайно враждебной къ блестящей нѣмецкой симфонической

школѣ, имѣвшей уже во главѣ своей Бетховена,—К[illegible], в своихъ сочиненіяхъ является, тѣмъ не менѣе, чистѣйшимъ представителемъ классическаго искусства, уступающимъ Бетховену по силѣ мощнаго творческаго дара, но равнымъ ему по удивительно изящной техникѣ и замѣчательному мастерству формы. Въ произведеніяхъ этого выродившагося итальянца достойна изученія та особенность, что стиль его чрезвычайно напоминаетъ стиль Бетховена, которому онъ однакоже вовсе не подражалъ, къ которому, по свидѣтельству Берліоза (Mémoires de Berlioz, стр. 74) онъ питалъ чувство враждебное, видя на каждомъ шагу въ сочиненіяхъ послѣдняго смѣлыя отступленія отъ тѣхъ рутинныхъ правилъ, которымъ, въ качествѣ директора ретроградной парижской консерваторіи, онъ придерживался. Въ квартетѣ, о которомъ я говорю, однородность стиля Керубини и Бетховена особенно рѣзко даетъ себя чувствовать. Лучшія части этого квартета,—Andante, построенное на варіаціонной формѣ, и минорное скерцо съ прелестнымъ среднимъ эпизодомъ, въ которомъ такъ много огня, юмора и блеска.

Квинтетъ Мендельсона, отлично инструментованный, но не представляющій ничего выдающагося по внутренней концепціи, заключилъ вечеръ, въ которомъ, кромѣ того, Н. Г. Рубинштейнъ исполнилъ съ обычнымъ мастерствомъ вышеупомянутую сонату Бетховена.

Симфоническое собраніе, данное на прошедшей-же недѣлѣ, познакомило посѣтителей Музыкальнаго Общества съ новымъ, небезъинтереснымъ произведеніемъ знаменитаго віолончелиста К. Ю. Давидова—симфонической фантазіей: „Дары Терека.“ Пьеса эта, если я не ошибаюсь, есть первое оркестровое сочиненіе почтеннаго виртуоза, до сихъ поръ писавшаго исключительно для своего инструмента. Г. Давидовъ, въ своихъ віолончельныхъ концертахъ, державшійся давно установившихся традицій, и въ качествѣ бывшаго профессора лейпцигской, самой консервативной изъ всѣхъ консерваторій, считавшійся однимъ изъ представителей старой классической нѣмецкой школы, явился въ своей фантазіи отчаяннымъ новаторомъ, презрѣвшимъ тѣ прочныя школьныя начала, которыми онъ былъ вскормленъ въ Лейпцигѣ. Фантазія эта отличается весьма блестящей, хотя и страдающей преобладаніемъ деревянныхъ инструментовъ оркестровкой, и на каждомъ шагу свидѣтельствуетъ о высокомъ музыкальномъ развитіи ея автора; но едва-ли онъ можетъ плѣнить когобы-то-ни-было новизною мыслей, ихъ широкимъ органическимъ развитіемъ и красотою формы. Вмѣсто развитія г. Давидовъ прибѣгаетъ лишь къ безпрестанному повторенію однѣхъ и тѣхъ же

темъ: отдѣльныя части сочиненія сшиты, какъ мнѣ показалось, на живую нитку, и только въ концѣ, начиная съ очень краснваго, хотя и сильно напоминающаго Вагнера, tremolando скрипокъ въ высшемъ регистрѣ, музыка г. Давидова согрѣта неподдѣльнымъ вдохновеніемъ. Это чрезвычайно красивое, значительное нарастаніе оркестровой массы вознаграждаетъ слушателей за нѣкоторую монотонность середины, страдающей отрывочностью формы и крайнимъ преобладаніемъ тэмбра деревянныхъ инструментовъ. Во всякомъ случаѣ, фантазія „Дары Терека“ слушается съ большимъ интересомъ и заставляетъ ожидать отъ высокодаровитаго артиста другихъ его сочиненій, въ которыхъ несомнѣнный талантъ его развернется во всей своей силѣ.

Г. Гартвигсонъ, уже знакомый нашей публикѣ по прошлогоднему его участію въ концертахъ Музыкальнаго Общества, исполнилъ фантазію Шуберта, аранжированную для концертнаго исполненія Листомъ, ноктюрнъ Шопена и одну изъ венгерскихъ рапсодій Листа. Этотъ піанистъ долженъ быть отнесенъ къ разряду весьма хорошихъ, какихъ во всей Европѣ найдется немного. Техника его безупречна; притомъ же онъ обладаетъ замѣчательною силой тона и самой изящной экспрессіей.

Затѣмъ была исполнена превосходная музыка Мендельсона къ „Сну въ лѣтнюю ночь“. Странная судьба этого чуднаго произведенія искусства! Оно было написано осьмнадцатилѣтнимъ школьникомъ, пріобрѣвшимъ впослѣдствіи всесвѣтную знаменитость, но никогда уже не создавшимъ ничего, могущаго идти въ уровень съ своимъ лучшимъ и первымъ трудомъ. Полагаю, что во время своего перваго появленія, музыка „Сна въ лѣтнюю ночь“ должна была произвести ошеломляющее впечатлѣніе,—до такой степени она оригинальна, вдохновенна и поэтична. Къ сожалѣнію, музыка эта теряетъ значительную долю своего обаянія, будучи исполнена на концертной эстрадѣ, безъ сюжета. Множество прелестныхъ мелодраматическихъ отрывковъ, по своей незаконченности, немыслимы въ концертѣ и потому вовсе пропускаются. Но и помимо этихъ деталей, другіе, вполнѣ законченные нумера, не могутъ быть вполнѣ оцѣнены, если слушатель не можетъ быть въ то же время и зрителемъ сценическаго дѣйствія, въ этомъ чудномъ фантастическомъ произведеніи Шекспира. Исполнено оно было отлично, а симпатичный голосъ г-жи Бѣляевой, пѣвшей партію соло, произвелъ весьма пріятное впечатлѣніе.

Въ итальянской оперѣ съ огромнымъ и не вполнѣ понятнымъ для меня успѣхомъ подвизается довольно посредственная пѣвица г-жа Альбани, о которой въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ“

упоминалось неоднократно. Гораздо меньшимъ успѣхомъ пользуется г-жа Пенко, артистка первоклассная и по удивительному мастерству, съ которымъ она владѣетъ своимъ все еще прекраснымъ голосомъ и по замѣчательному драматическому таланту. Репертуаръ нисколько не выходитъ изъ ограниченнаго круга уже давно оскомину всѣмъ набившихъ оперъ, а между тѣмъ обновить и оживить его было-бы весьма легко. Укажу напримѣръ Аиду, новую оперу Верди, въ которой этотъ маэстро является съ совершенно новыхъ и, прибавлю, весьма привлекательныхъ сторонъ.

XXVIII.

Музыкальная хроника. «Донъ-Жуанъ» и «Зора» на итальянской сценѣ. Пятый концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества.

(№ 13. Среда 16 января 1874 г.)

Репертуаръ итальянской оперы оживился въ послѣднее время двумя произведеніями, изъ которыхъ одно занимаетъ первое мѣсто между музыкально-лирическими твореніями всѣхъ временъ и народовъ, а другое представляетъ удачное слiяніе въ одномъ сочиненіи всѣхъ лучшихъ качествъ композитора, пользующагося до сихъ поръ и громадной популярностью, и въ то же время почтительнымъ вниманіемъ критики. Оперы эти: „Донъ-Жуанъ“ Моцарта и „Моисей“ Россини, даваемый у насъ подъ наименованіемъ Зора.

О „Донъ-Жуанѣ“ мнѣ случалось подробно говорить по поводу весьма неудачнаго возобновленія его въ прошедшемъ сезонѣ, и я не стану теперь распространяться объ изумительной красотѣ этого геніальнаго опернаго произведенія. Уже близится теперь столѣтній юбилей „Донъ-Жуана“, а между тѣмъ, въ этотъ огромный періодъ времени, не появилось ни одной оперы, которая бы въ такой же мѣрѣ сосредоточивала въ себѣ сочетаніе изящной, вдохновенной мелодичности съ богатствомъ гармоническаго сопровожденія, глубоко правдивую музыкальную характеристику съ округленною законченностью формъ. Пусть адепты вагнеризма или наши доморощенные оперные реалисты отрицаютъ въ „Донъ-Жуанѣ“ его великое историческое значеніе только потому, что какъ геніальный художникъ, никогда не сдерживавшій своего музыкальнаго вдохновенія ради условныхъ понятій о драматической правдѣ, Моцартъ давалъ полный просторъ органическому развитію своихъ мыслей въ широкія формы, независимо отъ сценическаго движенія,—а почти столѣтняя опера эта все съ тѣмъ же еще возрастающимъ успѣхомъ держится

на всѣхъ лирическихъ сценахъ цивилизованнаго мира и слушается съ тѣмъ полнымъ эстетическимъ наслажденіемъ, котораго никогда не вызовутъ въ такой степени эффекты и громы современныхъ образцовъ опернаго дѣла. Можетъ быть, именно оттого музыка Моцарта и полна неотразимаго очарованія, что онъ былъ чистѣйшій типъ не заѣденнаго рефлексіей, непосредственно творящаго художника.

Рефлексія губительна для вдохновенія. Посмотрите, къ чему повели новѣйшія попытки современныхъ композиторовъ поставить оперу на почву реальнаго воспроизведенія жизни, отрѣшившись отъ традиціонныхъ формъ, въ погонѣ за призракомъ раціональности и правды? Вагнеръ, предпринявшій борьбу съ злоупотребленіями вокальной виртуозности, подчиняетъ пѣвца цѣлому оркестровому полчищу, которое не только отнимаетъ у дѣйствующихъ на сценѣ лицъ ихъ первенство, но и заглушаетъ ихъ. Даргомыжскій идетъ еще дальше: рѣшившись принести музыкальную красоту въ жертву ложно понятыхъ условій правдивости драматическаго движенія,—онъ не только отнимаетъ у пѣвца все, что въ пѣніи есть плѣнительнаго, но у самого себя отнимаетъ богатыя средства музыкальной выразительности. Его „Каменный Гость“, по сюжету близкій къ „Донъ-Жуану“ Моцарта, есть жалкій плодъ сухого, чисто разсудочнаго процесса изобрѣтенія. Произведеніе это можетъ только навести смертельную тоску на слушателя, ищущаго въ искусствѣ не той узко понимаемой правды, по которой яблоко настоящее вкуснѣе яблока нарисованнаго, а той высшей художественной правды, которая проистекаетъ изъ таинственныхъ нѣдръ творческой силы человѣка и изливается въ ясныя, удобопонимаемыя условныя формы. Только самодовольная дилеттантская тупость какихъ-то непризванныхъ новаторовъ, нашедшихъ себѣ пріютъ въ фельетонѣ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“, можетъ съ комическою серьезностью провозглашать послѣднее произведеніе высокодаровитаго Даргомыжскаго образцомъ новѣйшаго опернаго дѣла и ставить его на ряду съ величайшими твореніями мастеровъ лирико-драматическаго искусства.

Музыка „Донъ-Жуана“ представляетъ непрерываемый рядъ такихъ перловъ музыкальнаго вдохновенія, передъ которыми блѣднѣетъ все написанное до и послѣ этой оперы. Съ какой бы стороны ни анализировать эту единственную, неподражаемо прекрасную оперу, приходится только изумляться и преклоняться передъ величіемъ человѣческаго генія. Любитель изящной кантилены остановится на чудномъ дуэтѣ перваго акта между донъ-Оттавіо и донной Анной, оплакивающей смерть отца и уже взы-

вающей къ мщенію, на дуэтѣ Донъ-Жуана съ Церлиной, на аріяхъ донны Эльвиры, Церлины и Донны Анны, на знаменитой серенадѣ Донъ-Жуана. Поклонникъ музыкальной декламаціи, доведенной до столь замѣчательнаго совершенства Глюкомъ, найдетъ въ речитативахъ Донны Анны такой потрясающій наосъ, соединенный съ чарующей красотой гармоніи и модуляцій, такую силу и мощь трагической выразительности, передъ которыми меркнутъ красоты глюковскаго речитатива; обратитъ-ли преимущественное вниманіе на ансамбли, на широкое наростаніе массъ въ финалахъ, на инструментовку, на искусство писать вокальную музыку, соображаясь съ свойствами и условіями удобоисполнимости, изучать-ли мастерство музыкальной характеристики, — на всѣ эти спросы „Донъ-Жуанъ“ отвѣчаетъ съ избыткомъ и будетъ служить лучшимъ образцомъ до тѣхъ поръ, пока будетъ существовать искусство.

Про исполненіе „Донъ-Жуана“ прежде всего скажу, что въ общемъ оно было настолько хорошо, насколько мало можно было на это надѣяться, принявъ въ соображеніе исполненіе прошлогоднее и порядки нашей итальянской сцены, допускающіе для каждой оперы только одну репетицію. Нужно отдать справедливость добросовѣстности и усердію капельмейстера г. Бевиньяни, съумѣвшаго въ столь короткое время срепетовать огромную оперу настолько хорошо, что не было ни одной хотя бы кратковременной разладицы. Оркестръ игралъ чисто, съ одушевленіемъ и огнемъ. Хоры пѣли съ такою твердостью, которую никакъ нельзя было отъ нихъ ожидать. Что касается гг. солистовъ, то наиболѣе удачными были гг. Котоньи и Гаярре. Г. Котоньи очень изящно, обдуманно и тонко провелъ свою первенствующую роль, а какъ пѣвецъ, онъ произвелъ наибольшее впечатлѣніе въ серенадѣ третьяго акта. Г. Гаярре, о которомъ мнѣ ни разу не случилось говорить съ тѣмъ полнымъ сочувствіемъ, котораго онъ заслуживаетъ, и своимъ умнымъ исполненіемъ и юношески симпатичнымъ тембромъ голоса выдвинулъ безцвѣтную роль Донъ-Оттавіо на первый планъ. Слушая такого отличнаго пѣвца, я не могъ безъ смѣху вспомнить каррикатурное исполненіе роли Донъ-Оттавіо бездарнымъ г. Марини въ прошломъ сезонѣ; что это было за безобразное искаженіе музыки Моцарта! Ленорелло — г. Катани играетъ съ утрировкой, свойственной между прочимъ всѣмъ итальянскимъ basso buffo, но поетъ весьма изрядно. Изъ женскаго персонала большой похвалы заслуживаютъ г-жа д'Анжери, въ бенефисъ которой шелъ Донъ-Жуанъ, пѣвшая напрудиѣйшую партію Донны-Анны, и г-жа д'Альберти, очень мило и добросовѣстно передавшая роль Эль-

виры. Первая изъ этихъ пѣвицъ обладаетъ голосомъ [illegible]ымъ, хотя уже настолько утомленнымъ, что ни одной ноты она не можетъ взять безъ неумѣренной вибраціи; играетъ она со стараніемъ, но безъ выдающагося таланта, и вообще для такой крупной роли, какъ Донна-Анна, силъ у г-жи д'Анжери не хватаетъ, но нельзя не признать за этой пѣвицей музыкальности, осмысленности и пониманія. Что касается г-жи д'Альберти, то [illegible]ва-ли Донъ-Жуанъ настолько несправедливо суровъ въ отношеніи къ своей супругѣ; олицетворявшейся названной артисткой, насколько безчеловѣчно — сурова къ г-жѣ д'Альберти наша публика. Поетъ она чисто, изящно, выразительно, старательно,— а между тѣмъ, находятся какіе-то строгіе цѣнители, которые усердно шикаютъ послѣ каждой спѣтой ею аріи. Ахъ, еслибъ эти шикальщики знали, сколько слезъ, горечи и униженія достаются отъ нихъ на долю безпричинно невзлюбленныхъ артистокъ! Не знаю, дойдутъ ли эти строки до преслѣдуемой ненавистью публики пѣвицы, но я бы желалъ, чтобы это такъ было; быть можетъ, г-жа д'Альберти утѣшится хоть нѣсколько тѣмъ, что небольшое меньшинство съумѣло оцѣнить ея хорошія качества.

Въ бенефисъ г. Фоли шла опера Россини „Моисей" и, несмотря на не вполнѣ удачное исполненіе, произвела самое благопріятное впечатлѣніе. Изъ солистовъ и здѣсь г. Гаярре заявилъ себя съ самой лучшей стороны, и въ знаменитомъ дуэтѣ второго акта удивилъ всѣхъ страстностью, силой и неподдѣльной теплотой исполненія.

Перехожу къ пятому концерту Музыкальнаго Общества, состоявшемуся въ минувшую пятницу. Программа его состояла изъ увертюры Фолькмана „Ричардъ III", хоровъ г. Кюи, віолончельнаго концерта г. Фитценгагена и второй симфоніи Шумана. Вторая симфонія Шумана вмѣстѣ съ третьей составляетъ вѣнецъ симфоническаго творчества Шумана и принадлежитъ къ самой блестящей средней эпохѣ его композиторской дѣятельности. Глубина мыслей, красота формы, широта и пластичность концепціи изумительны въ этой симфоніи. Первая часть начинается съ обаятельно-поэтической интродукціи, построенной на коротенькой фанфарной темѣ, сопровождаемой какимъ-то таинственнымъ колыханіемъ струнной массы и прерываемой прелестнымъ мелодическимъ эпизодомъ, въ которомъ слышится что то жалобно-молящее. Потомъ интродукція приводитъ мало-по-малу къ бурному страстному Allegro съ оригинальнымъ, рѣзко акцентованнымъ ритмомъ. Скерцо, съ обѣими своими средними частями противоположнаго характера, исполнено граціи и оживленія. Въ Andante, пѣвучая, трогательная, необыкно-

венно краснваго рисунка мелодія, инструментованная, что̀ рѣдко случается съ Шуманомъ, поразительно эффектно (трели скрипокъ въ высокомъ регистрѣ съ пѣніемъ кларнета), производитъ неизгладимое впечатлѣніе.

Наименѣе удаченъ финалъ, хотя средняя его часть, состоящая изъ развитія предъидущихъ темъ, представляетъ чудеса полифонической разработки довольно скуднаго въ сущности матеріала. Другое симфоническое произведеніе этого концерта увертюра Фолькмана къ трагедіи Шекспира „Ричардъ III“, обличаетъ въ авторѣ умнаго и опытнаго композитора, хотя и не обладающаго оригинальностью изобрѣтательной способности. Увертюра эта отличается необыкновенно мастерской инструментовкой.

Г. Кюи пользуется обширной извѣстностью, особенно въ Петербургѣ, но не столько какъ композиторъ, сколько какъ рецензентъ, въ теченіе уже многихъ лѣтъ удивляющій читающую публику какъ рѣзкостью своихъ сужденій и отзывовъ и отсутствіемъ въ нихъ какихъ бы то ни было принциповъ, такъ и самовольной невѣжественностью, съ которою онъ однимъ взмахомъ пера повергаетъ въ прахъ вѣковые авторитеты, ставя на ихъ мѣсто нѣсколько пріятелей своего кружка, занимающихся сочинительствомъ. Какъ композиторъ, г. Кюи выступилъ въ Петербургѣ съ оперой своей „Вильямъ Ратклифъ“, не имѣвшей успѣха и быстро сошедшей съ репертуара. Кромѣ того, г. Кюи написалъ нѣсколько романсовъ, влачащихъ темное существованіе на полкахъ музыкальныхъ магазиновъ, откуда врядъ-ли они когда нибудь вылѣзутъ на свѣтъ Божій. При полнѣйшемъ музыкальномъ ничтожествѣ, ничего не представляющемъ кромѣ безцѣльнаго переливанія изъ пустого въ порожнее, они написаны съ весьма комическою претензіею на патетичность и страстность, вслѣдствіе чего не могутъ нравиться ни спеціалисту, ни дилетанту. Что касается оперы г. Кюи, то не смотря на отсутствіе вдохновеннаго порыва, на пестроту стиля, напоминающаго то Обера, то Глинку, то Шумана, то Берліоза, то Мендельсона, то Даргомыжскаго — она обнаруживаетъ въ авторѣ несомнѣнный вкусъ и талантъ, хотя и не поразительно самобытный и изящный. Изъ двухъ отрывковъ, исполненныхъ на концертѣ Музыкальнаго Общества, мнѣ особенно понравился женскій хорикъ, весьма граціозный по мелодическому складу и гармонизаціи и прелестно инструментованный. Весьма жаль, что московской публикѣ не придется познакомиться съ неудобными для концертнаго исполненія лучшими нумерами „Радклифа“, къ числу которыхъ я отношу первый хоръ, разсказъ Дугласа, пре-

лестную пѣсенку Маріи въ первомъ актѣ, нѣкоторыя подробности въ сценѣ у Чернаго камня и въ особенности дуэтъ Маріи съ Ратклифомъ въ послѣднемъ дѣйствіи. Кромѣ помянутыхъ двухъ отрывковъ, изъ которыхъ второй отличается чрезвычайной близостью къ стилю Обера,—была исполнена татарская пѣсня того-же г. Кюи, очень характерная по ритмическому складу и гармонизаціи.

Г. Фитценгагенъ, явившійся композиторомъ и исполнителемъ, имѣлъ большой успѣхъ. Его „Баллада“ свидѣтельствуетъ о большихъ успѣхахъ, сдѣланныхъ имъ на поприщѣ композиторства съ тѣхъ поръ, какъ, года три тому назадъ, г. Фитценгагенъ игралъ свой первый концертъ, очень нескладный по формѣ и бѣдный по содержанію.

Въ „Балладѣ“ много весьма интересныхъ подробностей и красивыхъ мелодическихъ мыслей, изъ которыхъ больше всего мнѣ понравилась энергическая, страстная тема Allegro, разработанная авторомъ съ большимъ тщаніемъ. Техническія трудности своего произведенія г. Фитценгагенъ побѣдилъ съ большимъ успѣхомъ и игралъ съ такимъ воодушевленіемъ и увлекательностью, что заслужилъ единодушное одобреніе.

XXIX.

Шестой концертъ Музыкальнаго Общества. «Рогнѣда» на сценѣ русской оперы.

(№ 26 Четвергъ 31-го января 1874 года).

Въ январѣ 1834 года, жившій въ то время въ Парижѣ знаменитый скрипачъ Паганини посѣтилъ едва начинавшаго пріобрѣтать извѣстность Берліоза. „У меня есть отличный альтъ, сказалъ Паганини Берліозу и мнѣ хотѣлось бы на этомъ превосходномъ страдиваріусѣ поиграть публично, да только нѣтъ подходящей музыки: не напишете-ли вы мнѣ альтовое соло; вы одни внушаете мнѣ довѣріе".—„Это мнѣ очень лестно, отвѣчалъ Берліозъ, но чтобъ угодить вамъ, чтобы въ подобномъ сочиненіи дать просторъ вашей виртуозности, нужно самому быть виртуозомъ, а я на альтѣ не играю вовсе".

Паганини настаивалъ, и Берліозъ рѣшился подчиниться желанію геніальнаго виртуоза. Скоро обширный планъ составился въ воображеніи композитора и онъ съ жаромъ принялся за его осуществленіе. Какъ только первая часть была готова, Паганини непремѣнно захотѣлъ ее видѣть. Замѣтивъ множество паузъ въ Allegro, Паганини выразилъ неудовольствіе, говоря, что ему подолгу придется молчать и что онъ хочетъ играть не останавливаясь. Убѣдившись тогда, что планъ сочиненія не подходилъ подъ требованія виртуоза, Берліозъ пересталъ заботиться о преобладаніи солиста надъ оркестромъ и предпринялъ написать въ формѣ симфоніи рядъ сценъ, въ которыхъ альтъ—соло изображалъ бы самостоятельную, характерную личность, рѣзко отдѣляющуюся отъ остальной массы оркестра. Онъ задумалъ выразить звуками ощущенія, испытанныя имъ въ его странствованіяхъ по Абруццамъ, причемъ на альтовое соло была возложена роль меланхолическаго мечтателя въ родѣ байроновскаго Чайльдъ-Гарольда. Отсюда названіе симфоніи: „Гарольдъ

въ Италіи". Скоро симфонія была готова и исполнена въ Парижѣ, подъ управленіемъ пріятеля Берліоза, Жирара. Въ публикѣ успѣха она не имѣла, но за то послужила черезъ три года поводомъ къ слѣдующему происшествію, имѣвшему на всю карьеру Берліоза сильное и весьма благодѣтельное вліяніе. Въ декабрѣ 1838 года, успѣвшій уже обзавестись семействомъ и сильно бѣдствовавшій, Берліозъ сдѣлалъ отчаянное усиліе поправить свои гнетущія обстоятельства посредствомъ концерта, въ которомъ подъ личнымъ его управленіемъ исполнялся между прочимъ „Гарольдъ въ Италіи". Паганини, только что возвратившійся передъ тѣмъ изъ Италіи, гдѣ онъ провелъ три года, и не слышавшій еще симфоніи, написанной по его иниціативѣ, присутствовалъ на этомъ исполненіи. Едва концертъ кончился и изнеможенный Берліозъ еще сидѣлъ въ своей уборной, какъ въ дверяхъ комнаты показалась высокая исхудалая фигура Паганини, сопровождаемаго своимъ маленькимъ сыномъ. Вслѣдствіе болѣзни горла, сведшей его впослѣдствіе въ могилу, знаменитый виртуозъ совершенно лишился голоса и только сынъ его по движенію губъ узнавалъ, или скорѣе угадывалъ смыслъ его рѣчи. Паганини сдѣлалъ знакъ мальчику, и тотъ, вставъ на стулъ и внимательно вслушавшись въ то, что съ трудомъ выговаривалъ отецъ, обратился къ Берліозу: „Батюшка велитъ передать вамъ, сказалъ мальчикъ, что во всю свою жизнь онъ не испытывалъ въ концертѣ впечатлѣнія столь сильнаго и что, еслибъ онъ не удерживался, онъ всталъ бы на колѣна, чтобы благодарить васъ". При этихъ словахъ Берліозъ сдѣлалъ жестъ удивленія и недовѣрчивости, но Паганини повлекъ его въ театръ, гдѣ еще оставалось много музыкантовъ, всталъ на колѣни и поцѣловалъ ему руку. Этимъ страннымъ, но искреннимъ изъявленіемъ восторга, Паганини не ограничился, и на другой день Берліозъ получилъ отъ него записку, въ которой геніальный виртуозъ въ знакъ своего энтузіазма къ таланту молодого композитора, просилъ послѣдняго принять отъ него вексель на домъ Ротшильда въ двадцать тысячъ франковъ. Эта сумма дала возможность Берліозу выпутаться изъ сковывавшихъ его дѣятельность долговъ, она принесла ему средства вылѣчиться отъ изнурительной болѣзни и поддержала ослабѣвшую энергію великаго художника.

Съ тѣхъ поръ прошло сорокъ лѣтъ, въ теченіе которыхъ имя Берліоза пріобрѣло громкую извѣстность и его артистическая дѣятельность заслужила общее сочувствіе всѣхъ цѣнителей искусства, но сочиненія его не проникли въ массу публики, подобно тому какъ мало-по-малу популяризировались творенія Шуберта, Мендельсона и Шумана. Наименьшимъ сочувст-

всѣмъ композиціи Берліоза пользуются въ его отечествѣ, гдѣ огромное большинство до сихъ поръ относится къ нимъ враждебно; наибольшій успѣхъ имѣлъ онъ въ Германіи, которую называлъ своимъ истиннымъ отечествомъ, и въ Россіи, гдѣ въ оба свои пріѣзда ему былъ оказанъ самый теплый, сочувственный пріемъ.

Тѣмъ не менѣе, лучшія сочиненія Берліоза исполняются рѣдко и имѣютъ значеніе драгоцѣннаго музыкальнаго лакомства, а не насущной художественной потребности. Причины упорства массы воспринять красоты берліозовскаго творчества заключаются отчасти въ трудности ихъ исполненія, а больше всего въ исключительности организаціи его музыкальной личности. Въ талантѣ Берліоза есть что-то болѣзненно-странное, парализующее дѣйствіе его музыки на слушателя. Концепція его всегда глубока и поэтична,—но выполненіе страдаетъ безсиліемъ музыкальнаго изобрѣтенія. Его мелодіи по большей части угловаты, шероховаты, некрасивы; гармонія жестка и неуклюжа, модуляціи непослѣдовательны и неумѣренно часты. Счастливыя мелодическія мысли, изящныя гармоническія комбинаціи встрѣчаются въ его произведеніяхъ какъ рѣдкія исключенія; но за то эти капитальные недостатки онъ умѣетъ скрыть удивительнымъ богатствомъ и роскошью колорита, а главное глубоко прочувствованнаго поэтичностью общаго замысла и совершеннымъ отсутствіемъ того элемента, присущаго и самымъ великимъ художникамъ, который называется банальностью.

Странное дѣло! Подробный анализъ сочиненій Берліоза приводитъ въ отчаяніе и самымъ благопріятнымъ образомъ предрасположеннаго музыканта; но, при исполненіи ихъ, нельзя не быть увлеченнымъ удивительною художественностью и глубиною его настроенія. За то, въ тѣхъ немногихъ случаяхъ, когда Берліозъ нападалъ на счастливыя темы и ему удавалось облечь ихъ въ красивыя музыкальныя формы, онъ достигалъ высоты, равной самымъ великимъ изліяніямъ творческаго генія такихъ гигантовъ, какъ: Моцартъ, Бетховенъ, Шуманъ. Симфонія „Гарольдъ въ Италіи“, исполненная въ послѣднемъ концертѣ Музыкальнаго Общества, не принадлежитъ къ числу избранныхъ страницъ его творчества, хотя и въ ней имѣются превосходныя подробности и вся она отъ начала до конца слушается съ тѣмъ интересомъ, который Берліозъ всегда умѣлъ возбудить несравненно блестящимъ колоритомъ своей превосходной инструментовки. Главная тема (альтовое соло, изображающее меланхолическую личность Гарольда) некрасива, но въ нѣкоторыхъ своихъ проведеніяхъ, напримѣръ, въ эпизодѣ первой части, гдѣ альтъ играетъ

съ сопровожденіемъ арфы, производитъ чарующее впечатлѣніе, благодаря внѣшней красивости изложенія. Наилучшая часть симфоніи вторая, гдѣ рисуется шествіе поющихъ вечернюю пѣснь пилигримовъ при отдаленномъ звонѣ монастырскаго колокола. Третья часть—серенада горца—очень характерна по темѣ, записанной Берліозомъ во время странствій по Абруццамъ, и по оригинальной оркестровкѣ. Финалъ, рисующій оргію разбойниковъ, построенный на темахъ некрасивыхъ и безцвѣтныхъ, и неуклюжій по формѣ, есть самая слабая часть этого произведенія. Исполненіе трудной симфоніи было чрезвычайно твердо, увлекательно и тонко, благодаря замѣчательному искусству г. Рубинштейна, продирижировавшаго ее послѣ исполненія большого фортепьяннаго концерта Бетховена (№ 4 G-dur).

Это послѣднее произведеніе было передано Н. Г. Рубинштейномъ съ такою классическою трезвостью и вмѣстѣ поэтичностью, съ такою силою объективнаго проникновенія въ духъ исполняемаго, которыя присущи лишь самому ограниченному числу рѣдкихъ избранниковъ между виртуозами. Особенно поразительный эффектъ въ исполненіи г. Рубинштейна произвело на меня Andante концерта, этотъ чудный перлъ бетховенскаго творчества, заключающій въ себѣ одну изъ самыхъ сильныхъ по патетичности идей, когда либо выраженныхъ въ музыкѣ. Безсильные и тщетные порывы человѣческой души, сраженной въ борьбѣ съ неотразимыми ударами фатума, вотъ мысль, къ которой часто возвращался Бетховенъ и которая выражена въ этомъ Andante, сжатомъ по формѣ, простомъ по изложенію, но по изумительной силѣ вложеннаго въ него вдохновенія, представляющемъ одно изъ капитальнѣйшихъ созданій музыкальнаго творчества.

Въ началѣ концерта была сыграна знаменитая прелюдія Вагнера къ „Лоэнгрину“, служащая разительнымъ подтвержденіемъ того взгляда на творчество этого художника, который мнѣ не разъ случалось излагать подробно на страницахъ этой газеты. Вагнеръ, по складу своего таланта, прямой наслѣдникъ Бетховена и Шумана, т. е. симфонистъ по преимуществу. Къ сожалѣнію, ложныя эстетическія теоріи свернули его съ широко открывавшагося поприща великаго симфониста на путь опернаго реформатора. Въ этой послѣдней отрасли искусства Вагнеръ вращается исключительно, но не производитъ въ сущности ничего, кромѣ объемистыхъ и почти неисполнимыхъ по трудности произведеній, въ которыхъ все-таки онъ остается симфонистомъ, такъ какъ положенія и настроенія дѣйствующихъ лицъ выражаются огромнымъ оркестровымъ полчищемъ, ревъ котораго со-

вершенно заглушаетъ безцвѣтный, неизящный речитативъ, искусственнымъ образомъ придѣланный къ исполняемому въ симфонической формѣ оркестромъ.

Перейду теперь къ нашей лирической сценѣ, подарившей на дняхъ публику возобновленіемъ „Рогнѣды“ Сѣрова. Вечеръ этотъ несомнѣнно оставитъ неизгладимое воспоминаніе о себѣ во всѣхъ, имѣвшихъ несчастіе присутствовать въ театрѣ на бенефисѣ г-жи Кадминой,—для которой и была поставлена „Рогнѣда“. Ничего позорнѣе нельзя себѣ представить, какъ это низведеніе Императорскаго театра въ столичномъ городѣ обширной и могущественной Имперіи на степень ярмарочнаго балагана. Я не въ состояніи описать длинной четырехчасовой, ни на минуту не прерывающейся какофоніи, которая была преподнесена публикѣ подъ видомъ оперы. Скажу только, что не было ни одного вѣрно взятаго аккорда, что ни одинъ тактъ не былъ исполненъ безъ раздирающей ухо фальши, что, за исключеніемъ г-жи Кадминой и молоденькой дебютантки г-жи Аристовой, ни одинъ изъ исполнителей солистовъ не зналъ своей партіи, что хоры издавали лишь жалкое мяуканье, что оркестръ игралъ какъ бы скованный непробуднымъ сномъ. Жалко было смотрѣть на стараніе талантливой г-жи Кадминой, принужденной изображать трагически задуманную личность мстительной и гордой Рогнѣды, среди этой балаганной потѣхи. Какъ ни художественно, ни талантливо было ея исполненіе, оно не могло вознаградить слушателя за тѣ страданія, которыя онъ испытывалъ и какъ любитель музыки, и какъ гражданинъ города Москвы, взирая на траги-комическое воспроизведеніе „Рогнѣды“, претендовавшее быть опернымъ исполненіемъ. Отказываюсь подробно описывать читателю страшную фантасмогорію, въ которой подвизались артисты русской оперы, участвовавшіе въ представленіи „Рогнѣды“; мои слова нѣмѣютъ передъ громадностью комизма всего совершавшагося на сценѣ. Про дебютантку, г-жу Аристову, исполнявшую партію Изяслава, скажу, что при небезупречной интонаціи и робкой сценической неумѣлости, она обладаетъ весьма пріятнаго тэмбра голосомъ и можетъ сдѣлаться впослѣдствіи полезнымъ пріобрѣтеніемъ для русской оперной сцены. Но развѣ, при существующихъ на нашей сценѣ порядкахъ, есть хоть какая нибудь возможность молодому таланту выработаться и развиться? Что касается г-жи Кадминой, то, и какъ пѣвица, и какъ актриса, она выказала въ роли „Рогнѣды“ блестящую талантливость, которая могла-бы блистать и среди лучшей оправы, чѣмъ та, въ которой ей суждено теперь представляться передъ публикой.

XXX.

Первая недѣля концертнаго сезона.

(№ 46. Пятница 1 марта 1874 года).

Великопостный музыкальный сезонъ нынѣшняго года открылся цѣлымъ рядомъ концертовъ, достойныхъ быть занесенными въ мою хронику. Начну, по порядку хронологическому, съ концерта въ пользу голодающихъ жителей Самарской губерніи, состоявшагося въ понедѣльникъ, 18 февраля. Прежде всего замѣчу, что онъ привлекъ публику, хотя быть можетъ и избранную, но далеко не многочисленную. Устроители этого концерта напрасно полагали, что благотворительная цѣль его можетъ заинтересовать и превлечь сборище достаточное для того, чтобъ окупились значительные расходы, и чтобы затѣмъ еще оказалась возможность придти на помощь страждущему человѣчеству. На удочку благотворительности, публика, составляющая контингентъ концертныхъ слушателей, никогда не ловится, если къ дѣлу благотворительности не примѣшивается увѣренность въ полученіи удовольствія. Удовольствіе-же она надѣется получить только въ томъ концертѣ, гдѣ участвуетъ громкая знаменитость, или же гдѣ происходитъ нѣчто необычное, нѣчто любопытное не по степени художественнаго интереса, а именно по своей необычности. Объявите программу концерта, лишенную всякой заманчивости для искателя чисто музыкальныхъ наслажденій, но прибавьте, что въ концѣ концерта капельмейстеръ протанцуетъ качучу, и будьте увѣрены, что и яблоку негдѣ будетъ упасть въ залѣ. Назначьте концертъ, составленный изъ отрывковъ самыхъ высокихъ художественныхъ произведеній, долженствующихъ быть исполненными отличными, хотя и не особенно знаменитыми артистами, и вся эта превосходная музыка будетъ превосходно же исполнена,—но передъ рядами пустыхъ стульевъ. Вотъ къ числу подобныхъ концертовъ и относится тотъ, о которомъ я велъ рѣчь.

Программа его состояла изъ трехъ превосходныхъ симфоническихъ произведеній: увертюръ къ „Жизни за Царя“ и „Сна въ лѣтнюю ночь“ Мендельсона, и „Камаринской“ Глинки. Въ немъ было спѣто нѣсколько прекрасныхъ нумеровъ пѣвицами, г-жею Невѣдомской, обладающей большимъ, красивымъ голосомъ при несомнѣнно хорошей методѣ, и талантливой г-жею Кадминой, которая въ столь короткое время успѣла сдѣлаться любимицей публики. Въ немъ играли гг. Гржимали и Фитценгагенъ, артисты, пользующіеся у насъ весьма солидной репутаціей. Въ немъ была вся совокупность качествъ, по которымъ его нельзя не называть весьма хорошимъ концертомъ,—не было только публики, которая констатировала бы эти качества хотя своимъ присутствіемъ. Я не безъ намѣренія опустилъ въ перечнѣ хорошихъ артистовъ, принимавшихъ участіе въ этомъ концертѣ, имя піаниста г. Декрешенца, дебютировавшаго въ этотъ вечеръ на концертной эстрадѣ. Прежде чѣмъ причислить этого молодого человѣка къ тому или другому разряду артистовъ, нужно, чтобы онъ таковымъ сначала сдѣлался. Въ настоящую-же минуту, г. Декрешенцъ производитъ впечатлѣніе неопытнаго, неумѣлаго ученика какой нибудь итальянской консерваторіи, гдѣ, какъ извѣстно, искусство фортепіанной игры не процвѣтаетъ. Нельзя тѣмъ не менѣе отрицать въ этомъ дебютантѣ хорошихъ данныхъ. Я отъ души желаю ему развитія ихъ такъ же, какъ и выработки артистическаго вкуса, которая, я надѣюсь, отдалитъ его отъ такой безобразной, смѣхотворной котлетной стукотни, какую онъ приподнесъ слушателямъ подъ видомъ этюда Готшалька. Перехожу теперь къ концерту гг. Нодена и Безекирскаго, который въ матеріальномъ отношеніи удался гораздо лучше предъидущаго.

Кромѣ помянутыхъ двухъ концертовъ, мы слышали въ этотъ вечеръ Н. Г. Рубинштейна и г-жу Кадмину, а также гг. Гржимали, Бродскаго и Суаля, исполнившихъ вмѣстѣ съ г. Безекирскимъ очень эффектную піэсу Л. Маурера для четырехъ скрипокъ. Игра г. Безекирскаго въ этотъ вечеръ понравилась мнѣ менѣе обыкновеннаго; артистъ былъ, какъ говорится, не въ ударѣ; несомнѣнныя виртуозныя достоинства его исполненія обнаружились на сей разъ весьма недостаточно, вслѣдствіе какого-то суетливаго безпокойства, весьма невыгодно отразившагося въ особенности на интонаціи артиста. По поводу участія г-жи Кадминой въ этомъ концертѣ, сдѣлаю одно замѣчаніе. Многіе приписываютъ сценическіе успѣхи этой артистки ея драматическому таланту: въ ней видятъ только задатки будущей замѣчательной актрисы, относясь при этомъ недовѣрчиво къ ея

вокальной карьерѣ. Съ этимъ мнѣніемъ я никоимъ образомъ не могу согласиться и смѣю думать, что всѣ присутствовавшіе на трехъ концертахъ минувшей недѣли, охотно станутъ на мою сторону. Голосъ г-жи Кадминой не феноменаленъ, но мы слышали многихъ вокальныхъ знаменитостей, со стороны объема и красивости органа почуть не превосходившихъ нашу молодую артистку; голосъ ея во всякомъ случаѣ и достаточно великъ, и достаточно красивъ, для того, чтобы, при ея замѣчательной музыкальной талантливости, изъ нея могла выработаться превосходная пѣвица. Г-жа Кадмина обладаетъ рѣдкою въ современныхъ пѣвцахъ и пѣвицахъ способностью модулировать голосомъ, придавать ему, смотря по внутреннему значенію исполняемаго, тотъ или другой тонъ, то или другое выраженіе, и этой способностью она пользуется съ тѣмъ артистическимъ чутьемъ, которое составляетъ самый драгоцѣнный аттрибутъ ея симпатичнаго таланта. Тѣмъ не менѣе, читатель, ошибется, если припишетъ мнѣ намѣреніе сразу возвести г-жу Кадмину въ великую артистку. Отъ этого она еще очень далека. Ей нужно обратить серьезное вниманіе на свои недостатки и упорно поработать надъ ихъ искорененіемъ, чтобъ изъ нея вышла первоклассная артистка, каковою она можетъ сдѣлаться лишь при условіи строго критическаго отношенія къ самой себѣ. А недостатки есть и довольно крупные. Обращу особенное вниманіе артистки на нѣкоторую сдавленность тэмбра, происходящую совсѣмъ не изъ самой природы ея голосовыхъ средствъ, а вслѣдствіе неправильнаго вокальнаго пріема, отъ котораго она несомнѣнно отучится, если обратится за совѣтомъ къ своей почтенной высокоувожаемой учительницѣ. Вообще, пожиная съ одной стороны лавры, г-жѣ Кадминой слѣдуетъ съ другой пожинать умные совѣты и дѣльныя указанія спеціалистовъ. Изъ исполненныхъ ею на трехъ концертахъ нумеровъ, остановлюсь на дуэтѣ Россини „Mira la biancha luna“, который г-жа Кадмина спѣла прелестно съ г. Ноденомъ, настолько прелестно, что выдержала побѣдоносно подавляющій напоръ ноденовской опытности и ноденовскаго искусства. Не менѣе удачно пропѣла г-жа Кадмина баркаролу изъ „Ромео“ Гуно и романсъ „Comme à vingt ans“, который былъ исполненъ ею съ огромнымъ успѣхомъ въ концертѣ въ пользу Общества Гувернантокъ, перехожу теперь къ сказанному концерту.

Это былъ собственно не концертъ, а литературно-музыкальный вечеръ, въ которомъ, на ряду съ чтеніемъ гг. Островскаго, Самарина, Басистова и г-жи Федотовой, было исполнено нѣсколько интересныхъ музыкальныхъ нумеровъ, спѣтыхъ и

сыгранныхъ г-жами Кадминой, Невѣдомской, Зографъ и г. Бродскимъ. Минуя двухъ пѣвицъ, о которыхъ я ужъ говорилъ по поводу участія ихъ въ концертѣ въ пользу самарцевъ, скажу два слова о представителяхъ инструментальной виртуозности, съ большимъ и вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ появившихся въ этотъ вечеръ передъ публикой. Г-жа Зографъ—старая знакомая Москвы; года три тому назадъ, еще ученицей консерваторіи, она выступила публично съ концертомъ Литольфа въ одномъ изъ собраній Музыкальнаго Общества и сразу завоевала себѣ репутацію очень хорошей піанистки. Г-жа Зографъ отличается сильной, мужественной техникой, красивымъ тономъ и изящной выразительностью, чуждой всякой аффектаціи. Съ тѣхъ поръ, молодая піанистка успѣла совершить нѣсколько большихъ, весьма успѣшныхъ концертныхъ экскурсій, какъ въ Россіи, такъ и заграницей, упрочивъ за собой такимъ образомъ извѣстность одной изъ самыхъ блестящихъ представительницъ современной виртуозности. Появившись снова передъ московской публикой, г-жа Зографъ была встрѣчена очень сочувственно, но справедливость требуетъ сказать, что съ тѣхъ поръ, какъ она начала свою артистическую дѣятельность, талантливая піанистка не сдѣлала ни шагу впередъ. При всѣхъ хорошихъ качествахъ ея исполненія, нельзя не замѣтить, что въ игрѣ ея все еще слышится какая-то ученическая незрѣлость, отсутствіе сколько нибудь выдающейся музыкальной индивидуальности, преобладаніе блестящей техники надъ художественнымъ пониманіемъ. Г-жа Зографъ исполнила вмѣстѣ съ г. Бродскимъ водянисто-женьскую, скучную, безсодержательную сюиту вѣнскаго композитора Гольдмарка, баркароллу Гензельта и превосходную фантазію Листа на темы изъ мендельсоновскаго „Сна въ лѣтнюю ночь“. Г. Бродскій, если я не ошибаюсь, очень еще молодой человѣкъ, пріѣхавшій къ намъ въ началѣ текущаго зимняго сезона изъ Вѣны, гдѣ онъ учился скрипичной игрѣ у извѣстнаго скрипача квартетиста Гельмеебергера. Этому начинающему виртуозу не обинуясь можно предсказать славную будущность. При сильномъ тонѣ и до высокой степени развитомъ механизмѣ, онъ обладаетъ такимъ огнемъ и увлекательной выразительностью, что исполненіе имъ эффектнаго полонеза Лауба было весьма близко къ тому неподражаемому совершенству, съ которымъ играетъ эту піесу самъ высокодаровитый авторъ. Г. Бродскій вызвалъ цѣлую бурю долго неумолкавшихъ рукоплесканій. Въ разбираемомъ концертѣ слѣдуетъ еще упомянуть о превосходной балладѣ Гейбеля, которая была прочтена г-жею Осотовой съ музыкальнымъ аккомпаниментомъ шумановской музыки. Нельзя не-

редать словами силу впечатлѣнія, производимаго этой превосходной музыкальной иллюстраціей къ трогательному разсказу романтическаго поэта. Къ тому же, фортепіанное сопровожденіе текста баллады было необыкновенно изящно, художественно передано талантливымъ молодымъ піанистомъ г. Коневымъ, отъ котораго въ этотъ вечеръ лежала трудная обуза аккомпанимента.

Четвертымъ концертомъ недѣли было собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества въ пользу Н. Г. Рубинштейна. О превосходной первоклассной виртуозности г. Рубинштейна мнѣ случалось говорить такъ часто, что пришлось бы повторять всѣмъ извѣстныя истины о необыкновенныхъ свойствахъ его таланта, ставящаго его, вмѣстѣ съ А. Г. Рубинштейномъ, во главѣ современныхъ фортепіанныхъ виртуозовъ. Капитальными нумерами его программы были четвертый концертъ Бетховена, о которомъ я говорилъ въ моей послѣдней хроникѣ по поводу одного изъ собраній Музыкальнаго Общества и септетъ Гуммеля, тоже игранный уже имъ въ текущемъ сезонѣ. Изъ новыхъ менѣе крупныхъ вещей г. Рубинштейнъ исполнилъ небольшую пьесу г. Чайковскаго, вальсъ и баркаролу А. Рубинштейна и крупнѣйшій полонезъ г. Клиндворта. О послѣднемъ произведеніи нельзя не отозваться съ большимъ сочувствіемъ. Г. Клиндвортъ пользуется обширной извѣстностью въ музыкальномъ мірѣ, какъ одинъ изъ лучшихъ піанистовъ школы Листа, у котораго онъ учился вмѣстѣ съ Бюловымъ и Таузигомъ и, въ то-же время, какъ музыкантъ съ огромной эрудиціей и всесторонними знаніемъ техники своего искусства. Между прочимъ, г. Клиндвортъ знаменитъ, какъ лучшій современный перелагатель оркестровыхъ произведеній на фортепіано. Чтобы дать понять читателю, до какой степени простирается уваженіе къ г. Клиндворту съ этой стороны, достаточно сказать, что знаменитѣйшій композиторъ нашихъ дней, Вагнеръ, никому иному не довѣряетъ переложеній своихъ оперъ, въ томъ числѣ и трилогіи „Нибелунговъ“, для фортепіано (клавираусцуги)—какъ г. Клиндворту. Такимъ образомъ, по особому стеченію обстоятельствъ, всѣ партитуры Вагнера съ письменнаго стола композитора прямо пересылаются въ Москву и въ рукахъ г. Клиндворта постоянно имѣются драгоцѣнныя рукописи современнаго германскаго музыкальнаго генія. Какъ композиторъ г. Клиндвортъ выступалъ очень рѣдко и это тѣмъ болѣе удивительно, что, судя по полонезу, исполненному г. Рубинштейномъ, этотъ почтенный артистъ, независимо отъ совершенства фактуры, обладаетъ несомнѣннымъ композиторскимъ талантомъ. Полонезъ его чрезвычайно эффектенъ, [illegible]

такъ можно выразиться, полонъ горделивой торжественности и мелодической красивости; по технической же отдѣлкѣ, по гармоническимъ подробностямъ и богатству модуляцій, онъ можетъ служить отличнѣйшимъ образцомъ фортепіано-концертной музыки. Изумила меня въ этомъ концертѣ какъ неутомимость г. Рубинштейна, такъ и его музыкальная память. Замѣчательнѣе всего то, что чѣмъ больше артистъ игралъ, чѣмъ болѣе близился концертъ къ заключительной пьесѣ, чѣмъ естественнѣе казалась утомленность, которая должна была бы отразиться въ его игрѣ, тѣмъ увлекательнѣе становилось его исполненіе и казалось, что еслибы не установившійся порядокъ, по которому концертъ оканчивается, какъ только раздадутся заключительные аккорды послѣдней пьесы,—то г. Рубинштейнъ готовъ былъ бы, не вставая, повторить все съигранное въ этотъ вечеръ отъ начала до конца. Зала была переполнена слушателями. Концертанту былъ поднесенъ лавровый вѣнокъ и драгоцѣнный подарокъ.

Послѣднимъ концертомъ минувшей недѣли былъ концертъ петербургскаго віолончелиста К. Ю. Давидова. Знаменитый виртуозъ по рожденію и воспитанію—москвичъ, но такъ какъ всѣмъ извѣстно, что нѣтъ пророка въ своемъ отечествѣ, то г. Давидовъ досель не пользовался въ своемъ родномъ городѣ обширной и прочной популярностью. Теперь, надѣюсь, первый камень будущаго зданія его московской славы заложенъ на самомъ крѣпкомъ основаніи. Концертъ г. Давидова привлекъ многочисленныхъ слушателей, восторженно привѣтствовавшихъ его мастерскую, исполненную высокой художественности и поэзіи игру. Капитальною пьесою программы былъ концертъ Шумана, не принадлежащій къ числу его лучшихъ произведеній, рапсодически безсвязный и, въ смыслѣ эффектности очень неблагодарный,—и однако жъ г. Давидовъ съумѣлъ вложить въ него столько теплоты, изящной выразительности вкуса, что слушатели были очарованы. Изъ мелкихъ вещей наибольшій успѣхъ имѣла очень хорошенькая пьеска самого концертанта подъ названіемъ: „Am Springbrunnen“. Въ этомъ концертѣ принимали участіе П. Г. Рубинштейнъ и г-жа Бѣляева, весьма мило спѣвшая каватину изъ „Руслана“ и нѣсколько романсовъ.

XXXI.

Вторая и третья недѣля концертнаго сезона.

(№ 57. Четвергъ 14 марта 1874 г.)

Изъ концертовъ, данныхъ на второй недѣлѣ текущаго концертнаго сезона, которыхъ было много, хотя не такъ много, какъ на первой, я остановлюсь только на седьмомъ собраніи Музыкальнаго Общества, отличавшемся программой столько-же разнообразной, сколько и интересной.

Во первыхъ, мы слышали въ этомъ концертѣ одну изъ двухъ испанскихъ увертюръ Глинки, именно вторую, носящую названіе „Ночь въ Мадридѣ“. Сколько теплаго вдохновенія, роскошной поэтической фантазіи въ этомъ очаровательномъ произведеніи нашего великаго художника! И необычайно оригинальная интродукція, рисующая прозрачныя сумерки наступающей южной ночи, и страстно увлекательные звуки плясовой, сначала какъ бы издали раздающейся, мелодіи, и всѣ эти быстро-смѣняющіеся эпизоды средней части, въ которыхъ такъ и слышатся таинственный лепетъ, и поцѣлуй, и объятія, и опять тишина и мракъ благовонной звѣздной южной ночи. И вмѣстѣ съ тѣмъ, какое богатство красокъ при изумительно пластической красотѣ свободно, органически связно сложившейся формы! Полагаю, что я не ошибусь, если стану утверждать, что изъ всей многочисленной публики, посѣщающей концерты Музыкальнаго Общества, не нашлось ни одного слушателя, который не былъ бы увлеченъ до послѣдней степени восторга ослѣпительными вспышками могучаго творческаго генія Глинки, столь ярко блистающими въ его испанской увертюрѣ. Таково ужъ было свойство его громаднаго дарованія, что при ясно очерченномъ, всегда красивомъ мелодическомъ рисункѣ, закупающемъ мало развитого, нечуткаго къ болѣе тонкимъ гармоническимъ красотамъ слушателя, — онъ является въ полномъ всеоружіи роскошной гармонической, контрапунктной и оркестральной

техники, удовлетворяющей самымъ изысканнымъ требованіямъ поклонника красивой фактуры.

Рядомъ съ этимъ мастерскимъ произведеніемъ на программѣ стояла вторая симфонія Бетховена. Какъ извѣстно, сочиненіе это относится къ первому періоду композиторской дѣятельности великаго симфониста,—когда еще онъ находился подъ подавляющимъ вліяніемъ другого гиганта въ области инструментальной музыки, предшественника своего Моцарта. Мотивъ безнадежнаго разочарованія, отчаяннаго порыва къ утраченному идеалу еще не слышатся въ этой симфоніи, полной беззаботнаго веселья и ликованія. Однакожъ, въ нѣкоторыхъ поворотахъ гармоніи и пріемахъ инструментовки, въ относительной сложности тематической работы уже можно прослѣдить черты начинающей проявляться индивидуальности, развившейся впослѣдствіи до столь колоссальныхъ размѣровъ, что и до сихъ поръ еще многіе, не безъ нѣкотораго основанія, считаютъ всю послѣ—бетховенскую музыкальную литературу не болѣе, какъ разрабатываніемъ матеріала созданнаго Бетховеномъ. Оба эти симфоническія произведенія были исполнены съ обычнымъ въ концертахъ Музыкальнаго Общества ансамблемъ и дружнымъ увлеченіемъ.

Хоровой пьесой программы была кантата Шуберта: „Побѣдная пѣснь Маріамы". Это одно изъ многочисленныхъ произведеній геніальнаго композитора, найденныхъ послѣ смерти въ его бумагахъ недоконченными или, по крайней мѣрѣ, не получившими еще той оправы, въ которой были задуманы.

Пѣснь Маріамы задумана, очевидно, для соло и хора, съ сопровожденіемъ оркестра, однако жъ, самимъ Шубертомъ не была инструментована. Этотъ-то трудъ принялъ на себя извѣстный нѣмецкій композиторъ Лахнеръ, выполнившій свою задачу съ тѣмъ мастерствомъ, которое ужъ давно заслужило ему громкую извѣстность музыканта, стоящаго на высотѣ современнаго развитія композиторской техники. Кантата эта полна вдохновенія, мелодическаго богатства и поэтической фантазіи. Основной мотивъ ея, появляющійся сначала у солиста, потомъ въ хорѣ, послѣ длиннаго ряда прерывающихъ его протестныхъ эпизодовъ противоположнаго характера, переходящій наконецъ въ тему прекрасно разработанной хоровой фуги,—отличается торжественной простотой и красивыми очертаніями кисти шубертовскаго пошиба. Художественное воспроизведеніе взбушевавшагося моря удалось Шуберту вполнѣ, а ужасъ народа—избранника, при видѣ приближающихся колесницъ Фараона, выраженъ съ потрясающей силой.

Въ качествѣ солиста, въ концертѣ этомъ появился скрипачъ г. Бродскій, о которомъ я имѣлъ уже случай говорить по поводу участія его въ литературно-музыкальномъ вечерѣ въ пользу гувернантокъ. Г. Бродскій отлично исполнилъ концертъ Вьетана и вызвалъ цѣлую бурю восторженныхъ рукоплесканій своимъ пылкимъ, отчетливымъ и вполнѣ артистическимъ исполненіемъ.

Перехожу теперь къ обзору концертовъ третьей недѣли сезона и прежде всего къ концерту самаго знаменитаго изъ современныхъ піанистовъ, А. Г. Рубинштейна. Этотъ геніальный виртуозъ пріѣхалъ къ намъ послѣ своихъ тріумфовъ въ Петербургѣ, гдѣ въ двухъ концертахъ онъ сдѣлалъ неслыханный сборъ въ четырнадцать тысячъ рублей сер., изъ которыхъ половина была отдана имъ частію въ распоряженіе главной дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общества, частію на вспомоществованіе бѣднымъ.

Какъ и слѣдовало ожидать, въ Москвѣ г. Рубинштейнъ привлекъ въ свой концертъ публику столь-же многочисленную, какъ и въ Петербургѣ. Игралъ онъ одинъ, безъ оркестра и безъ всякаго участія другихъ артистовъ, игралъ много, долго и такъ хорошо, какъ только можетъ играть виртуозъ, обладающій и геніальнымъ талантомъ, и давно созрѣвшимъ, неподражаемымъ мастерствомъ. Самою крупною пьесой программы были „Варіаціи на оригинальную тему“, которыми и начался концертъ. Тема этихъ варіацій чрезвычайно красива, хотя настолько длинна, что потребно упорное вниманіе и значительная музыкальная развитость, чтобы прослѣдить за длиннымъ рядомъ ея богатыхъ, приправленныхъ всей роскошью фантазіи и мастерской техники, видоизмѣненій. Индивидуумовъ, способныхъ относиться къ серьезному художественному произведенію внимательно, въ нашей публикѣ весьма мало: людей съ значительнымъ музыкальнымъ развитіемъ еще того меньше, а слѣдовательно, нечего и говорить, что нашлась цѣлая масса злостныхъ порицателей, рѣшившихъ, что варіаціи—никуда негодное сочиненіе.

Кромѣ этого прекраснаго сочиненія, А. Г. Рубинштейнъ исполнилъ знаменитую Cis moll'ную сонату Бетховена (quasi una fantasia), нѣсколько прелюдій Шопена, этюдовъ для фортепіано съ педальнымъ механизмомъ Шумана и цѣлый рядъ мелкихъ пьесъ своего сочиненія. Этюды Шумана представляютъ ту особенность, что они написаны для фортепіано, устроеннаго на подобіе церковнаго органа, съ педальной клавіатурой, исполняющей низшій основной голосъ, басъ. Г. Рубинштейнъ находитъ возможнымъ безъ всякаго измѣненія играть эти прелестныя, но трудныя пьесы

на фортепіано съ обыкновенной ручной клавіатурой. Это одинъ изъ тѣхъ виртуозныхъ подвиговъ, на которые способенъ только первокласснѣйшій артистъ, за-то и эффектъ, получаемый вслѣдствіе такого техническаго ухищренія, поразителенъ.

Между мелкими пьесами самого г. Рубинштейна особенно выдаются по своей оригинальной прелести: баркаролла (№ 5, a-moll) и серенада (d-moll). Я не вдаюсь въ подробную оцѣнку цѣлымъ свѣтомъ признанныхъ свойствъ неподражаемаго исполненія А. Г. Рубинштейна. Его сильный сочный тонъ, его изумительное искусство нюансировать, порывистая, вдохновенная страстность его игры, поэтичность, глубина его концепціи все это безчисленное множество разъ вызывало дифирамбы прессы, восторги публики и поклоненіе музыкантовъ. Само собою разумѣется, что успѣхъ г. Рубинштейна былъ громаденъ, а по окончаніи концерта многочисленными поклонниками его несравненнаго таланта ему была сдѣлана шумная полная единодушнаго энтузіазма овація.

Заслуживши лавры, подобающіе царю піанистовъ, какъ нерѣдко называютъ г. Рубинштейна, онъ черезъ нѣсколько дней вызвалъ не менѣе громкія овціи въ качествѣ отличнаго симфоническаго композитора и вмѣстѣ весьма искуснаго капельмейстера. Въ восьмомъ собраніи Русскаго Музыкальнаго Общества, состоявшемся въ минувшую пятницу, подъ личнымъ управленіемъ автора, была исполнена большая симфонія г. Рубинштейна „Океанъ“. Я очень радъ, что публика на этотъ разъ съумѣла почувствовать и оцѣнить замѣчательныя достоинства этого юношескаго, но едва-ли не лучшаго произведенія знаменитаго артиста. Симфонія „Океанъ“ написана въ широкомъ классическомъ стилѣ и первоначально состояла изъ четырехъ превосходныхъ отличающихся замѣчательнымъ единствомъ замысла, частей. Впослѣдствіи г. Рубинштейнъ, не знаю по какой причинѣ и для какой цѣли, прибавилъ къ нимъ еще двѣ части, изъ которыхъ первая, andante, нѣжнаго, любовнаго настроенія, не имѣетъ никакихъ точекъ соприкосновенія съ представленіемъ объ океанѣ и о жизни на океанѣ, а вторая хоть и прелестна по своему оригинальному, рѣзко акцентованному ритму, гармоническимъ деталямъ и огненно-пылкому изложенію основной мысли, но гораздо менѣе характерна, чѣмъ первоначальное скерцо, необыкновенно пластично воспроизводящее грубое веселье и пляски матросовъ. Къ тому-же, какъ бы ни была хороша музыка каждой изъ шести частей этой колоссальной симфоніи, а все-же не найдется такого музыкальнаго аппетита, который бы не пресытился наконецъ ея громадной продолжительностью. Что ка-

ся трехъ прежнихъ четырехъ частей симфоніи, то въ [illegible] широкаго размаха и юношеской свѣжести. Замѣчательно, что Рубинштейнъ представляетъ собою примѣрнаго художника, не обыкновенно рано созрѣвшаго. Въ самыхъ раннихъ его произведеніяхъ уже видна такая сплоченность органически сложившейся формы, которая дается обыкновенно цѣною долголѣтняго упорнаго труда. За-то справедливость требуетъ сказать, что въ композиторской дѣятельности этого художника нѣтъ постепенательнаго движенія, нѣтъ совершенствованія и развитія. Лучшія сочиненія г. Рубинштейна относятся несомнѣнно къ первому періоду его дѣятельности.

Кромѣ „Океана“ въ этомъ концертѣ исполнялась оркестровая пьеса въ трехъ частяхъ Шумана, не названная симфоніей только потому, что она не состоитъ изъ условныхъ четырехъ частей. По чарующей красотѣ своей эта музыка стоитъ однако же множества настоящихъ симфоній.

Г-жа Муромцева съ большой артистичностью исполнила блестящій, хотя довольно пустой по содержанію, концертъ Листа. Это одна изъ лучшихъ, когда либо слышанныхъ въ Москвѣ виртуозокъ. Кромѣ безупречной техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности. Говорятъ, что А. Г. Рубинштейнъ, услышавъ ея игру на первой репетиціи, былъ приведенъ въ восторгъ; думаю, что похвала эта для г-жи Муромцевой дороже всякаго хвалебнаго газетнаго отзыва, и потому умолкаю.

Въ заключеніе не могу не упомянуть съ сочувствіемъ о частномъ концертѣ, устроенномъ г-жею Александровой и состоявшемъ почти исключительно изъ пѣнія учениковъ и ученицъ ея, уже готовыхъ для появленія передъ публикой. Концертъ этотъ еще разъ подтвердилъ справедливость уже давно сложившейся репутаціи г-жи Александровой, какъ очень хорошей преподавательницы вокальнаго искусства. Въ особенно въ сильный энтузіазмъ публика была приведена необычайно красивымъ и сильнымъ контральтовымъ голосомъ г-жи Пусковой. Если эта юная пѣвица не увлечется своими первыми успѣхами и будетъ трудиться надъ своимъ драгоцѣннымъ органомъ, то ей, не обинуясь, можно предсказать завидную будущность.

XXXII.

Четвертая недѣля концертовъ.

(№ 62. Среда 20 марта 1874 г.)

Десять лѣтъ тому назадъ, Петербургъ и Москва имѣли случай оцѣнить блестящую виртуозность піаниста, слава котораго только что начинала гремѣть по Европѣ. Въ 1864 году, концертировалъ въ двухъ названныхъ столицахъ Гансъ фонъ-Бюловъ, докторъ философіи и музыки, какъ печаталось тогда въ афишахъ, зять Листа, одинъ изъ корифеевъ передовой музыкальной школы Германіи, поклонникъ и энергическій пропагандистъ вагнеровской музыки. Этотъ пріѣздъ замѣчательнаго виртуоза не составилъ тогда эпохи въ лѣтописяхъ нашей концертной музыки. Превосходная игра г. Бюлова была по достоинству оцѣнена музыкантами и небольшой долей публики, живо интересующейся каждымъ сколько нибудь выдающимся явленіемъ въ мірѣ искусства. Масса публики отнеслась къ этому артисту съ равнодушіемъ, весьма близкимъ къ холодному пренебреженію. Залы, въ которыхъ появлялся г. Бюловъ, были на половину пусты, и если артистъ не потерпѣлъ чувствительнаго убытка, то это было только потому, что онъ явился въ Россію по приглашенію петербургскаго Филармоническаго Общества, гарантировавшаго ему и путевыя издержки, и извѣстную прибыль. Съ тѣхъ поръ, репутація Ганса фонъ-Бюлова, какъ превосходнаго піаниста съ колоссальной техникой, изумительною музыкальною памятью и изящной выразительностью исполненія, утвердилась на самыхъ прочныхъ основаніяхъ. Имя г. Бюлова сдѣлалось настолько популярнымъ, что онъ имѣлъ полное основаніе разсчитывать на сочувствіе гораздо болѣе дѣятельное и теплое, чѣмъ-то, которое онъ встрѣтилъ десять лѣтъ тому назадъ. Ожиданія эти оправдались самымъ блестящимъ образомъ. Петербургскіе концерты его привлекали огромныя массы публики и сопровождались громкими оваціями въ честь превосходнаго артиста. Въ

Москвѣ г. Бюловъ далъ покамѣстъ одинъ только концертъ, въ Большомъ театрѣ, при совершенно полной залѣ и съ [illegible] успѣхомъ. Подобно А. Г. Рубинштейну, г. Бюловъ игралъ одинъ, безъ участія другихъ артистовъ и безъ оркестра. На программѣ его красовались имена Баха, Гайдна, Бетховена, Шопена, Листа и др. Все исполненное г. Бюловымъ было сыграно съ равномѣрнымъ мастерствомъ, вкусомъ и поразительнымъ умѣньемъ объективно передавать духъ и настроеніе пьесы. Не вдаваясь въ подробную параллель между игрою г. Бюлова и игрой гг. Рубинштейновъ, постараюсь въ краткихъ чертахъ охарактеризовать его виртуозную индивидуальность. Прежде всего слушатель поражается неслыханнымъ развитіемъ техники г. Бюлова. Чистота его игры безусловна, безупречна, абсолютна. Нечаянно задѣтая клавиша, гамма съ недочетомъ кое-какихъ ступеней, аккордъ взятый скачкомъ фальшиво, — всего этого, при самомъ злонамѣренномъ придирательствѣ, вы не отыщете въ игрѣ г. Бюлова. У него—руки, обладающія эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловѣсностью гранита. Словомъ, всѣмъ физическимъ условіямъ сильной виртуозности г. Бюловъ отвѣчаетъ съ излишкомъ. Что касается художественной стороны его исполненія, то она отличается спокойной объективностью, тонкой отдѣлкою малѣйшихъ подробностей, нюансировкой столь-же изящной, сколько и чуждой всякой аффектаціи. У него нѣтъ той вдохновенной порывистости, субъективнаго воспроизведенія играемаго, которыя составляютъ главнѣйшую черту артистовъ противоположнаго закала, но за то онъ очаровываетъ слушателя ни на мгновеніе не покидающею его безупречною изящностью и глубокою обдуманностью и цѣлаго, и подробностей. Сочетаніе столькихъ превосходныхъ качествъ даетъ въ результатѣ артистическую индивидуальность необыкновенно интересную. Я весьма радъ, что наша публика приняла г. Бюлова съ тѣмъ-же радушіемъ, которое этотъ артистъ встрѣчаетъ вездѣ, гдѣ появляется на концертной эстрадѣ. И это тѣмъ болѣе знаменательно, что программа г. Бюлова нисколько не потакала склонности публики къ такъ называемому легкому жанру. Публика терпѣливо выслушала не только длинную хроматическую фантазію Баха, въ которой роскошное воображеніе стараго мастера, тщетно борется съ условными пріемами тогдашней композиторской рутины, но даже произведеніе современнаго композитора, Рейнбергера, излившаго свое скудное вдохновеніе въ давно отжившую и мало симпатичную публикѣ форму.

Наибольшій успѣхъ имѣло исполненіе Es—dur'ной сонаты

Бетховена, берсёзы Шопена и двухъ этюдовъ Листа, которыми заключился блестящій концертъ г. Бюлова. Послѣ нѣсколькихъ вызововъ, г. Бюловъ сыграль еще сверхъ программы мазурку Листа. Въ заключеніе я могу сообщить читателямъ пріятное извѣстіе, что г. Бюловъ, отправившійся теперь концертировать въ Харьковѣ, Одессу и Кіевъ, намѣренъ на возвратномъ пути остановиться въ Москвѣ и дать еще одинъ концертъ, имѣющій состояться вѣроятно на Святой недѣлѣ. Какъ ни избалована Москва частою возможностью слышать первоклассныхъ пианистовъ, а все нельзя не радоваться при мысли о предстоящемъ случаѣ еще разъ насладиться игрою столь рѣдкаго гостя, какъ г. Бюловъ.

Программа девятаго собранія Музыкальнаго Общества состояла изъ: 1) увертюры фантазіи къ поэмѣ „Сакунтала“, Гольдмарка, 2) концерта Лауба, исполненнаго авторомъ, 3) хора Боргіянскаго и 4) симфоніи C—dur Шуберта. Гольдмаркъ принадлежитъ къ числу даровитѣйшихъ современныхъ нѣмецкихъ композиторовъ второстепеннаго разряда. Изъ немногочисленныхъ напечатанныхъ его сочиненій, наибольшей извѣстностью пользуется увертюра къ „Сакунталѣ“, вошедшая въ репертуаръ всѣхъ существующихъ симфоническихъ Обществъ и вездѣ возбуждавшая симпатичное вниманіе публики и музыкальной критики. Главная тема этой увертюры имѣетъ чисто французскій характеръ и напоминаетъ по складу и гармонизаціи (педаль на квинтѣ) оберовскія мелодіи. Изъ двухъ второстепенныхъ темъ allegro: первая, фанфарнаго характера, довольно обыденна, но весьма искусно развита; — вторая, сочиненная подъ непосредственнымъ вліяніемъ вагнеровской кантилены, очень красива. Въ формѣ, развитіи трехъ темъ и въ превосходной инструментовкѣ, много таланта и неподдѣльной теплоты. Увертюра слушается отъ начала до конца съ величайшимъ удовольствіемъ, которое для значительной массы публики парализировалось, къ сожалѣнію, отсутствіемъ подробной программы. Я рѣшительно не понимаю какими высшими соображеніями руководятся распорядители концертовъ Музыкальнаго Общества въ отношеніи печатанія или непечатанія подробныхъ программъ, столь необходимыхъ для полнаго пониманія нѣкоторыхъ сочиненій, написанныхъ очевидно на весьма опредѣленную программу. Въ настоящемъ случаѣ эта опрометчивость и пренебреженіе тѣмъ болѣе непонятны и непростительны, что я превосходно помню обстоятельную программу къ „Сакунталѣ“, напечатанную въ афишѣ Музыкальнаго Общества при первомъ исполненіи этого произведенія лѣтъ пять тому назадъ. Могу увѣрить гг. распорядителей, что удоволь-

ствіе внимательно слушающей части публики усугубилось-бы, еслибъ она хорошенько понимала, что именно старался изобразить въ своей увертюрѣ Гольдмаркъ.

Въ концертѣ Лауба мнѣ чрезвычайно понравилась послѣдняя часть, свидѣтельствующая о несомнѣнномъ сочинительскомъ дарованіи ея автора; она написана бойко, изобилуетъ милыми гармоническими деталями и пикантными ритмическими эффектами. Весьма пріятное впечатлѣніе производитъ также средняя часть съ ея широкимъ мелодическимъ размахомъ и изящной формой. Что касается первой части, то она показалась мнѣ сшитой изъ отдѣльныхъ, недостаточно вяжущихся между собою кусочковъ, впрочемъ не лишенныхъ достоинствъ, будучи взяты отдѣльно. Исполненъ былъ этотъ концертъ съ всегда присущимъ г. Лаубу мастерствомъ, съ неподражаемыми увлекательностью и силой могучаго тона.

Хоръ Бортнянскаго обращаетъ на себя вниманіе хорошей фактурой, но никакихъ выдающихся качествъ не представляетъ. Заключительная фуга очень длинная и безсодержательная. Еще отмѣчу одно отрицательное достоинство этого сочиненія. Въ немъ нѣтъ невыносимо назойливыхъ ходовъ параллельными терціями и секстами, которые были до того излюблены знаменитымъ композиторомъ, что безъ нихъ не обходилась ни одна его страничка. Эти мягкіе, но противные требованіямъ гармонической красоты параллелизмы придаютъ музыкѣ Бортнянскаго претящую слащавость и монотонность, вызвавшую лѣтъ десять тому назадъ со стороны нѣкоторыхъ любителей церковнаго пѣнія рѣзкую реакцію, плодомъ которой явились гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ покойнаго Н. М. Потулова, страдающіе недостатками противоположными: чрезмѣрною сухостью и первобытной грубостью гармоніи.

Въ заключеніе была исполнена знаменитая симфонія Шуберта. C—dur. Это гигантское произведеніе, отличающееся и громадными размѣрами, и громадной силой, и богатствомъ вложеннаго въ него вдохновенія, было найдено Шуманомъ въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія, въ числѣ множества другихъ рукописей, оставшихся послѣ смерти геніальнаго, непризнаннаго современниками художника. Біографы Шуберта утверждаютъ, что имъ было написано девять симфоній, и только одна изъ нихъ сдѣлалась достояніемъ публики, если не считать еще двухъ частей прелестной, неоконченной H—moll'ной симфоніи. Изъ огромнаго множества твореній Шуберта, симфонія C—dur едва ли не самое капитальное произведеніе. Обиліе красивыхъ оригинальныхъ мелодій, мѣстами превосходная ихъ разработка, безъискус-

ственность, простота изложенія, разнообразіе контрастирующихъ эффектовъ, какая-то особая самобытная прелесть гармонизаціи, свѣжесть народнаго элемента, преобладающаго въ мелодическомъ рисункѣ — все это придаетъ симфоніи Шуберта особое обаяніе, неотразимо приковывающее вниманіе слушателя. Въ финалѣ Шубертъ возвышается до потрясающаго пафоса, до идеальной красоты и силы музыкальнаго творчества. Какъ симфонія, такъ и предшествовавшій ей хоръ были исполнены отлично, особенно симфонія, красоты которой очевидно увлекали исполнителей.

XXXIII.

Жизнь за Царя» на миланской сценѣ.

(№ 110. 25 мая 1874 г.).

На дняхъ, въ Миланѣ совершилось событіе, которое должно радовать всѣхъ интересующихся судьбами русскаго искусства и у насъ и на чужбинѣ. Въ упомянутомъ городѣ, на сценѣ театра Dal Verme (20-го) 8-го мая была представлена въ первый разъ гениальнѣйшая русская опера „Жизнь за Царя“ Глинки. Мы такъ сроднились съ красотами этого чуднаго произведенія, оно намъ такъ близко и дорого, что я надѣюсь доставить удовольствіе читателямъ „Русскихъ Вѣдомостей“, представить имъ полный переводъ съ фельетоннаго отзыва *) одной изъ распространеннѣйшихъ миланскихъ газетъ Gazetta di Milano, имѣющаго большой интересъ особенно потому, что обстоятельный фельетонъ этотъ написанъ подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ и напечатанъ черезъ два дня послѣ перваго представленія. Попенявъ миланской публикѣ за ея неумѣніе съ должною почтительностью (dovuto raccoglimento) относиться къ серьёзнымъ музыкальнымъ произведеніямъ, пожаловавшись на то, что миланцы вмѣсто того, чтобъ слушать, болтаютъ, бѣгаютъ изъ ложи въ ложу съ визитами, съ шумомъ входятъ и выходятъ изъ буфета во время исполненія, неизвѣстный фельетонистъ принимается за краткое историческое изложеніе подробностей перваго представленія. Ожиданія, пишетъ онъ, были велики. Тѣ, которымъ удалось присутствовать на репетиціяхъ, сообщали, что музыка имъ очень нравилась и что исполненіе будетъ превосходно. На счетъ качества и количества публики, долженствовавшей быть на первомъ представленіи „Жизни за Царя“, ходили самые странные толки: разносчики новостей распространяли слухъ, что всѣ русскіе вольные Пиццы, Флоренціи, Рима и Неаполя согласились между

---

*) Фельетонъ этотъ обязательно сообщилъ мнѣ В. Н. Каншеровъ.

собою съѣхаться къ первому представленію, чтобы рукоплескать во что-бы то ни стало лучшему произведенію ихъ знаменитаго соотечественника, что отовсюду, изъ Петербурга, Москвы, Сибири и Кавказа стеклось множество русскихъ, что они забрали всѣ мѣста и цѣною золота нельзя достать ложи, ни кресла, ни скамейки. Факты опровергли пустые толки: изъ русскихъ только и были, что немногіе изъ живущихъ въ Миланѣ съ цѣлью изучать, какъ говорится, чудное итальянское пѣніе (belcanto italiano). Незадолго до начала представленія и даже послѣ поднятія занавѣса еще можно было достать мѣста для сидѣнія *). Это обстоятельство служитъ лучшимъ доказательствомъ того, что публика театра Dal Verme, при первомъ представленіи „Жизни за Царя", была существенно миланская. Того неприличнаго оранія, которымъ сопровождались танцы второго дѣйствія, не позволили-бы себѣ ни русскіе, ни поляки.

Опера начинается прекраснѣйшей увертюрой, въ которой разработаны важнѣйшіе мотивы оперы. Она написана въ симфоническомъ стилѣ и достойна такого великаго симфониста, какимъ былъ Глинка; бетховенское стретто, напоминающее бурный ураганъ финала четвертаго акта служитъ ей эффектнымъ заключеніемъ; публика сдѣлала этому нумеру горячую овацію. Занавѣсъ поднимается и глазамъ зрителя представляется деревня, въ которой живетъ Сусанинъ, геройскій спаситель царя Михаила: сцена здѣсь русская, но декорація немного остроготская. Поразительный интродукціонный хоръ въ фигурованномъ стилѣ исполняется въ совершенствѣ отлично выученными хористами, и эта музыка, съ необычною серьезностью ея формы, производитъ впечатлѣніе на столько благопріятное, что раздается общій крикъ: bis,—и требованіе публики исполняется. По уходѣ хора, на сцену является г-жа Меньшикова въ образѣ Антониды, дочери Сусанина, платье ея пестрое, блестящее... слишкомъ блестящее для поселянки, только-что вышедшій изъ своей избы. Г-жа Меньшикова дама изъ русской аристократіи: ея характеристическій, строгій типъ указываетъ на сѣверное происхожденіе. Съ большой чистотой стиля она исполняетъ свою оригинальную мелопею, которую я охотно назвалъ-бы мелодическимъ речитативомъ. Партія Антониды написана въ самомъ высшемъ регистрѣ, въ которомъ г-жа Меньшикова вращается съ необыкновенною легкостью: ея высокія ноты отличаются рѣдкою прозрачностью и гибкостью (flessibilita), такъ что она мо-

*) Въ Италіи масса мужской публики, какъ извѣстно, присутствуетъ въ театрѣ стоя.

кетъ переходить отъ pianissimo къ forte съ феноменальной продолжительностью. Обладающіе тонкимъ слухомъ замѣчаютъ, что это отличная пѣвица была-бы совершенствомъ, еслибъ ея интонація не страдала склонностью къ повышенію. Публика сразу оцѣняетъ изящные пѣвческіе пріемы г-жи Меньшиковой и рукоплещетъ ей.

Одно изъ красивѣйшихъ, оригинальнѣйшихъ мѣстъ оперы:— выходъ тенора, нѣчто въ родѣ баркароллы (?), характеристически исполняемой сначала за кулисами издали, потомъ мало-помалу приближающейся и присоединяющейся къ хору, къ речитативамъ Сусанина и Антониды. Подробности этого нумера чудесны, особенно быстрый аккомпаниментъ скрипокъ пиццикато. Публика апплодировала этому нумеру, однако жъ не настолько сильно, какъ мнѣ этого хотѣлось, потому, что знаки восторга, исключительно послѣ нѣкоторыхъ другихъ нумеровъ должны-бы были, по всей справедливости, раздаться и послѣ этого мѣста.

Теноръ г. Бертолини, спѣлъ его хорошо, голосомъ полнымъ, звучнымъ, красивымъ, поддающимся самымъ деликатнымъ градаціямъ. Затѣмъ полна интереса вся послѣдующая музыка перваго акта. Свои героическія строфы г. Бертолини спѣлъ съ большимъ воодушевленіемъ. Кульминаціонный пунктъ успѣха выразился при исполненіи концертнаго тріо съ его хорошенькой минорной мелодіей и заключительной каденціей, въ которой высокое do сопранистки ошеломило удивленную публику. Г-жа Меньшикова взяла его сначала едва слышнымъ pianissimo, потомъ, мало-по-малу усиливая звукъ, перешла въ forte и спустилась do, si и la, не переведя дыханія. Можетъ быть Патти и Мурска могли-бы достигнуть подобнаго результата: кромѣ ихъ способныхъ на такой эффектъ, никого не знаю. Первый актъ заключился единодушнымъ вызовомъ артистовъ. Второй актъ служитъ только достаточнымъ предлогомъ для вставки національныхъ польскихъ плясокъ; онъ ничего не прибавляетъ къ интересу драматическаго дѣйствія, которое, будучи само по себѣ нѣсколько неподвижно, мертво—не должно бы было прерываться, развѣ еслибъ балетъ былъ настолько хорошъ, что могъ увеселить публику. Наша публика, почувствовавъ скуку, отъ ропота перешла мало-по-малу къ оглушительнымъ враждебнымъ демонстраціямъ, смѣху, шиканью и крикамъ, отъ которыхъ она могла бы воздержаться, хотя бы изъ уваженья къ музыкѣ, которая, бѣдная, ни въ чемъ не виновата! Музыка этихъ плясокъ превосходна, инструментовка съ тонкостью и деликатностью, почти излишней для балета. Пляски были поставлены балетмейстеромъ, не знаю русскимъ или польскимъ, нарочно по

этому случаю приглашеннымъ и введшимъ на нашу сцену тѣ самые національные танцы, которые нравятся въ Петербургѣ, Москвѣ и Варшавѣ. Эффектъ вышелъ плачевный тѣмъ болѣе, что наши танцоры и танцорки, отлично исполняющіе свои мѣстные танцы, путались въ своеобразномъ ритмѣ мазурки и краковьяка. Тѣмъ не менѣе публика могла бы воздержаться отъ своего оранія и разсудить, что еслибъ мы отправились въ Россію или Польшу плясать свои furlana или monferrino, то имѣлибы фигуру весьма жалкую. Было бы лучше, еслибъ на послѣдующихъ представленіяхъ второй актъ пропускался, или чтобы хореографъ Тратези передѣлалъ танцы по-своему, въ классическомъ стилѣ современной хореографіи. *)

Post nubila Phoebus. Третій актъ понравился публикѣ болѣе всѣхъ прочихъ: это былъ успѣхъ полный, неоспоримый, огромный. При поднятіи занавѣса, крестьянскій мальчикъ Ваня, пріемный сынъ Сусанина, работаетъ, напѣвая характеристическую пѣсенку въ настоящемъ русскомъ стилѣ, нѣжную, мелодическую и вмѣстѣ странную (bizzarra) съ ея ритмическими періодами, то долгими, то короткими (?). Г-жа Барлани-Дини въ совершенствѣ исполняетъ эту симпатичную партію; Глинка какъ будто нарочно для этой пѣвицы и сообразно съ характеромъ ея пѣнія написалъ ее. Въ своемъ мужскомъ костюмѣ она такъ хорошо изображаетъ бѣлокураго Ваню, съ его деревенской первобытной простотой, какъ будто уже давно освоилась съ пріемами русскаго поселянина. Голосъ г-жи Барлани-Дини превосходенъ: онъ отличается тембромъ патетическимъ, звучнымъ, задѣвающимъ самыя глубокія струны сердца; сюда слѣдуетъ еще прибавить отличное произношеніе, много выразительности и фразировку широкую, отлично подходящую къ классическому стилю глинкинской кантилены. Послѣ пѣсенки входитъ Сусанинъ, чтобы спѣть съ Ваней оживленный, энергическій, воинственный дуэтъ, столь понравившійся нашей публикѣ. Пользуясь этимъ моментомъ, чтобы представить читателю баса г. Мерли; баса — чтобъ не назвать его баритономъ, которымъ онъ можетъ быть, если хочетъ, такъ какъ обладаетъ, подобно Котоньи и Альдивери, исключительной гесситурой голоса доходящаго до высокого sol. Г. Мерли поетъ сильно, съ мощнымъ драматическимъ выраженіемъ; но если хочетъ, онъ можетъ пѣть и нѣжно, деликатно, закончено; настоящій артистъ, — онъ понялъ отлично

*) Изъ [illegible] корреспондента С. Петербургскихъ Вѣдомостей уже извѣстно, что желаніе [illegible] исполнено и на второмъ представленіи второй актъ выпущенъ, а къ третьему готовится новая постановка танцевъ.

какіе ритмическіе акценты требуетъ музыка Глинки, который почти всегда избѣгаетъ общеупотребительныхъ ритмическихъ фигуръ и въ своихъ ритмахъ тѣмъ не менѣе простъ, точенъ и необыкновенно оригиналенъ. Дуэтъ Вани и Сусанина производитъ настолько благопріятное впечатлѣніе, что публика требуетъ bis и требуетъ слишкомъ настоятельно, такъ какъ это повтореніе утомляетъ почтенныхъ артистовъ, которымъ предстоитъ имѣть еще такъ много. Красоты третьяго акта слѣдуютъ одна за другой, ни мало не повторяясь и дѣлаясь все поразительнѣе. Послѣ хорошенькаго силлабическаго (?) хора работниковъ, начинается большой квартетъ, который я назову не только лучшимъ мѣстомъ партитуры, но однимъ изъ музыкальныхъ чудесъ прошедшаго, настоящаго и будущаго. Публика, говоря по правдѣ, не остается нечувствительною къ впечатлѣніямъ этого, столь новаго и возвышеннаго рода; кантилена изъ шести вмѣсто восьми тактовъ производитъ благороднѣйшій эффектъ, какъ молитва съ выдержанными аккордами, такъ и увлекательное allegro были приняты громкими единодушными рукоплесканіями. Сцена Сусанина съ польскими воинами и потомъ съ дочерью полна драматическаго колорита; публика выслушиваетъ ее съ интересомъ. Актъ заключается маленькимъ женскимъ хорикомъ въ пяти-четвертномъ ритмѣ и драматической аріей Антониды, которую г-жа Меньшикова исполнила въ совершенствѣ и по опущеніи занавѣса была вызвана.

Четвертый актъ, заключающій въ себѣ дѣйствительно драматическую ситуацію, и производящій глубоко захватывающее дѣйствіе, обладаетъ страницами такой художественной силы, до которой доходили только великіе мастера: Глюкъ, Мейерберъ, Веберъ, Вагнеръ, Верди, и немногіе другіе. Первая сцена довольно незначительна, но она даетъ случай выказать свои превосходныя качества г-жѣ Барлани-Дини. Драматическій интересъ начинаетъ развиваться въ слѣдующей сценѣ, въ глуши лѣса, куда Сусанинъ заводитъ поляковъ, чтобы уморить ихъ холодомъ и голодомъ, цѣною собственной жизни, приносимой въ жертву Царю. Здѣсь музыка Глинки достигаетъ величайшей высоты. Арія баса, конечно, одна изъ лучшихъ, какія существуютъ; аккомпаниментъ смычковыхъ инструментовъ, такъ живо воспроизводящій страданія раздираемаго скорбью сердца, пожертвовавшаго собою для отчизны, производитъ потрясающее впечатлѣніе. Послѣ того оркестръ живописуетъ зимнюю вьюгу въ лѣсу; только музыканты сразу воспринимаютъ изумительную красоту этой контрапунктической работы; публика безсознательно чувствуетъ сильный драматическій эффектъ и рукоплещетъ. По окончаніи дѣйствія г. Мерли удостоивается громкой оваціи.

Пятый актъ очень коротокъ. Онъ начинается хоромъ, торжествующимъ восшествіе на престолъ Царя Михаила. Антонида, Ваня и Сабининъ присутствуютъ на всенародномъ торжествѣ, но съ сердцемъ убитымъ горестью о погибели Сусанина, царскаго избавителя. Эта горесть выражена въ аріозо Вани, которое оканчивается гармоническимъ терцетто; эта пьеса сопровождается страннымъ, но эффектнымъ аккомпаниментомъ однихъ віолончелей, усиленныхъ контрабасомъ. Г-жа Барлани-Дини исполнила ее, какъ и все остальное, въ совершенствѣ и награждается шумными рукоплесканіями. Финалъ оперы—торжественный гимнъ съ конной процессіей, гуломъ колоколовъ, и радостными кликами народа. Торжественность и величественность этого финала не подлежатъ никакому сомнѣнію. Въ театрѣ Dal-Verme постановка послѣдней сцены весьма мескинна, процессія самая жалкая, сценическое движеніе спутано, неловко расположено. Двѣ лошади, вмѣсто того, чтобы двигаться вправо стремятся скакать влѣво, и причиняютъ всеобщее смущеніе. Нетерпѣливые зрители, утомленные длинной оперой, уходятъ раньше окончанія и, такимъ образомъ, конецъ оперы не увѣнчивается тѣми рукоплесканіями, которыхъ заслуживаетъ и музыка, и исполнители.

Между послѣдними прежде всего поставлю капельмейстера Г. Фаччіо, который былъ душою, разумнымъ и энергическимъ двигателемъ дѣла; ему въ особенности мы обязаны такимъ артистически-превосходнымъ исполненіемъ, какого на театрѣ Dal-Verme никакъ нельзя было ожидать. Г. Фаччіо, разучивший и продирижировавшій оперу Глинки, далъ новое доказательство своего таланта и умѣнія. Она была ему неизвѣстна, и, чтобъ оцѣнить совершенство исполненія, котораго онъ добился, нужно еще знать всю ту трудность веденія репетицій, исправленія партій и мельчайшаго изученія подробностей, которую ему пришлось преодолѣть. Если вѣрно то, что русскіе боготворятъ своего Глинку, то они должны быть весьма благодарны артистамъ, исполнившимъ „Жизнь за Царя“ и въ особенности маэстро Фаччіо, который въ самомъ дѣлѣ былъ душой этого предпріятія.

Не меньшей благодарности заслуживаетъ и уважаемая г-жа Горчакова *) которая съ неустанною дѣятельностью и не жалѣя ни заботъ ни жертвъ, приготовила прекрасное представленіе, могшее возвеличить и распространить славу ея знаменитаго соотечественника.

---

*) Первая постановка «Жизни за Царя» въ Миланѣ принадлежитъ со [illegible] Киевской публики пѣвицѣ г-жѣ Горчаковой

XXXIV.

Музыкальная замѣтка.

(№ 194. 10 сентября 1874 г.)

Наша русская оперная сцена сдѣлаетъ въ ближайшемъ будущемъ очень выгодное пріобрѣтеніе въ лицѣ пѣвицы г-жи Смѣльской, съ большимъ успѣхомъ дебютировавшей въ теченіе прошлой недѣли въ роляхъ Наташи въ „Русалкѣ“ Даргомыжскаго и Антониды въ „Жизнь за Царя“. Молодая дебютантка обладаетъ несомнѣнными достоинствами, обезпечивающими за ней блестящую карьеру, если только, какъ это весьма часто случается,— она не удовольствуется своими первыми успѣхами и не опочіетъ на свѣжихъ лаврахъ. Г-жа Смѣльская одарена достаточно сильнымъ, свѣжимъ, недурно поставленнымъ голосомъ, твердою интонаціей, неподдѣльнымъ огонькомъ и большою музыкальностью, благодаря которой обѣ свои партіи она провела очень твердо. Играетъ она хотя съ одушевленіемъ, но, разумѣется, еще не достигла той сценической умѣлости, той выработанности, которыя пріобрѣтаются только опытомъ: да и вокальное ея исполненіе далеко не безупречно; но, повторяемъ, г-жа Смѣльская имѣетъ всѣ данныя для того, чтобы впослѣдствіи сдѣлаться вполнѣ достойной артисткой и составить одно изъ лучшихъ украшеній нашей бѣдствующей лирической сцены.

Вообще, состоявшіяся въ послѣднее время представленія русской оперы произвели на публику очень благопріятное впечатлѣніе, чему въ особенности содѣйствовала г-жа Кадмина, которая въ роляхъ княгини въ „Русалкѣ“ и Вани въ „Жизнь за Царя“ проявила не только свою громадную талантливость, которая за нею единогласно была признана и прежде, но главное, способность совершенствованія, которая въ нашихъ русскихъ артистахъ встрѣчается, какъ извѣстно, весьма рѣдко. Въ теченіе лѣта г-жа Кадмина очевидно много работала и не тратила время по-пустому. Голосъ ея окрѣпъ, установился, въ ея исполне-

ни больше спокойствія, самообладанія и сдержанности; въ игрѣ больше обдуманности и зрѣлаго пониманія, словомъ г-жа Кадмина изъ талантливой молодой дебютантки съ большими надеждами уже сдѣлалась настоящей артисткой и нельзя не пожелать, чтобъ эта артистка продолжала совершенствоваться и неуклонно стремиться къ своему идеалу, до котораго хотя и далеко, но можно достигнуть.

Говоря о русской оперѣ, нельзя не упомянуть съ большимъ сочувствіемъ и о г. Додоновѣ, который въ обѣихъ выше названныхъ операхъ пѣлъ съ большимъ и вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ. Въ особенности замѣчательно искусство, съ которымъ г. Додоновъ выходитъ побѣдителемъ изъ непомѣрныхъ трудностей партіи Сабинина, написанной для сильнаго тенора съ высокими грудными нотами, каковыхъ въ изящномъ, но не особенно сильномъ органѣ этого пѣвца не имѣется. Въ „Жизнь за Царя“ роль Сусанина пѣлъ г. Радонежскій, и, должно быть, подъ вліяніемъ пылкаго исполненія г-жи Кадминой, вышелъ изъ своей мертвенной невозмутимости, воодушевился и, благодаря этому обстоятельству, его прекрасный голосъ произвелъ самое выгодное впечатлѣніе.

П. Чайковскій *).

*) До этого автор рецензій подписывался инициалами Б. Л. (см. предисловіе).

XXXV.

Открытіе итальянскаго сезона. „Жидовка“ Галеви.

(№ 202. Пятница 20 сентября 1874 года).

„Жидовка“ Галеви едва-ли не самая рѣзкая, если не самая лучшая выразительница традицій и духа французской оперной школы. Если за Мейербером, величайшимъ столпомъ французской школы, нельзя не признать большую силу и крупнѣйшую музыкальную индивидуальность,—то, съ другой стороны, требованія парижской публики въ оперномъ дѣлѣ нашли себѣ болѣе вѣрнаго и точнаго истолкователя въ Галеви. Въ творчествѣ Мейербера, не смотря на всю эластичность и многосторонность дарованія, всегда умѣвшаго примѣняться и къ серьезнымъ эстетическимъ принципамъ той нации, среди которой онъ жилъ, и къ ея проходящимъ, мимолетнымъ капризамъ,—все-же проглядываетъ и даетъ себя чувствовать вскормленникъ педантической ферулы нѣмецкаго аббата Фоглера. Галеви, получившій музыкальное образованіе въ Парижѣ, свободенъ отъ всякихъ посторонних влияній; въ своихъ операхъ онъ прежде всего французъ, потакающій вкусу своихъ согражданъ не въ силу сознательнаго отношенія къ установившимся преданіямъ, а просто потому, что въ качествѣ парижанина онъ былъ насквозь проникнутъ духомъ французской оперной школы, съ ея достоинствами и недостатками, съ ея разумными традиціями и рутинными пріемами. Быть можетъ, именно вслѣдствіе этой безъискусственности, непосредственности творческаго процесса, музыка Галеви и особенно его лучшая опера „Жидовка“, сдѣлалась достояніемъ всѣхъ лирическихъ сценъ, а во Франціи популярность ея можетъ сравняться развѣ съ популярностью „Фрейшюца“ въ Германіи. Извѣстно, что для французской публики въ оперѣ прежде всего требуется блестящій спектакль, съ роскошными декораціями, богатой обстановкой, балетомъ, торжественнымъ или погребальнымъ шествіемъ; требуются также сильныя драматическія поол-

женія, хотя бы и ложныя и недостаточно мотивированныя; наконецъ, французской публикѣ нужны легко запоминаемыя, пикантно-ритмированныя мелодіи, простая, прозрачная гармонія и декоративно-грубая, но блестящая инструментовка. Всѣмъ этимъ условіямъ Галеви удовлетворяетъ съ избыткомъ. Съ чисто музыкальной стороны его „Жидовка“ ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть причислена къ величайшимъ лирико-драматическимъ произведеніямъ,—но въ ней есть достоинства, обезпечивающія за нею нѣкоторый долгій успѣхъ, не смотря на устарѣлыя формы и отсутствіе вдохновенныхъ порывовъ. Фактура очень красивая, въ сравненіи съ итальянскими операми, весьма тщательна, мелодія не блещетъ самобытностью, но очень далека отъ тривіальной пошлости итальянской кантилены, инструментовка мастерская, хотя не столь богатая, какъ у Мейербера.

Во всякомъ случаѣ, опера эта, для уха, утомленнаго вѣчнымъ слушаніемъ „Лючіи“, „Травіаты“ и „Трубадура“, представляетъ явленіе весьма пріятное и освѣжающее. Ужъ если мы обречены присутствовать при жалкомъ увяданіи нашей русской оперы, если мы лишены возможности видѣть хотя бы въ сносномъ исполненіи произведенія Глинки, Даргомыжскаго и Сѣрова, то будемъ по крайней мѣрѣ утѣшаться тѣмъ, что администрація нашей итальянской оперы не придерживается исключительно итальянскихъ издѣлій, до-нельзя всѣмъ наскучившихъ, и вводитъ въ свой репертуаръ наиболѣе видныя произведенія школъ иноземныхъ.

Въ „Жидовкѣ“ выступилъ передъ московской публикой старый знакомецъ, г. Ноденъ, въ роли Елеазара, и нѣсколько новыхъ артистовъ, въ числѣ которыхъ особенный интересъ возбуждала пѣвица г-жа Крауссъ, одна изъ самыхъ знаменитыхъ представительницъ современнаго вокальнаго искусства. Исполненіе г. Роденомъ партіи Елеазара было настоящимъ торжествомъ для этого почтеннаго артиста. Въ борьбѣ съ разрушительной силою времени, г. Ноденъ выходитъ полнымъ побѣдителемъ. Голосъ его не только не теряетъ своей силы и красивой, сочной звучности, но какъ будто съ каждымъ годомъ становится моложе и свѣжѣе. Искусство, съ которымъ этотъ превосходный пѣвецъ умѣетъ обходить трудности, обусловливаемыя недостаточностью его природныхъ средствъ, по истинѣ изумительно. Того, что составляетъ для тенора легчайшее и удобнѣйшее средство вызывать восторги публики, т.-е. высокихъ грудныхъ нотъ, г. Родену недостаетъ вовсе. Зато онъ обладаетъ превосходной методой пѣнія, способностью тонко нюансировать фразу, умѣньемъ разумно экономизировать силу, неподдѣльной теплo-

.ой, страстной выразительностью,—и благодаря всему этому Норенъ слушается съ невыразимымъ удовольствіемъ. Это не только вдохновенный, но и разумно разсчетливый художникъ, могущій служить превосходнымъ образцомъ для такихъ хватовъ, какъ напр. г. Маркизіо, который какъ гаркнетъ свою высокую грудную ноту, такъ весь и истратился, и ужъ ничего больше отъ него не ждите—ни чувства, ни экспрессіи, ни сценическои представительности. Знаменитая арія въ четвертомъ актѣ, исполненемъ которой нѣкогда по справедливости прославился г. Сѣтовъ, вызвала цѣлую бурю восторговъ.

Въ роли Ревекки г-жа Краусъ зарекомендовала себя публикѣ съ очень хорошей стороны. Это—артистка первоклассная. Голосъ ея нѣсколько утомленъ, но еще очень силенъ и красивъ. Поетъ и играетъ она съ увлекательнымъ драматизмомъ, но, мнѣ кажется, что подобно всѣмъ современнымъ вокальнымъ знаменитостямъ, за исключеніемъ г-жи Патти, г-жа Краусъ слишомъ часто прибѣгаетъ къ эффектамъ силы. Какъ бы то ни было, она составляетъ дорогое пріобрѣтеніе для итальянской сцены, такъ какъ послѣ Карлоты Маркизіо, въ Москвѣ еще не было ни одной пѣвицы вполнѣ способной успѣшно занять сильно драматическія роли итальянскаго репертуара.

Басъ, г. Джанэтъ обладаетъ рѣдко красивымъ голосомъ, достаточно хорошо выработаннымъ и поставленнымъ; онъ играетъ просто, изящно и держится съ большимъ достоинствомъ. Съ пріобрѣтеніемъ этого пѣвца можно тоже поздравить дирекцію: успѣхъ его вѣренъ и проченъ. Въ гораздо меньшей степени, но тоже съ хорошей стороны, выказалъ себя второстепенный пѣвецъ г. Маини. За-то этого никакъ нельзя сказать о тенорѣ г. Эммини, которому была поручена весьма важная роль принца Леопольда. Жаль этого молодого человѣка, но я долженъ предупредить его, что если онъ тотчасъ-же не перейдетъ на выходныя роли, то дѣло будетъ плохо и ему не обойтись безъ скандала. Голосенокъ у г. Эммини самый миніатюрный, игрушечный, ни мало не соотвѣтствующій огромнымъ размѣрамъ нашего Большого театра. Что касается его игры, то это совсѣмъ не игра въ смыслѣ сценическаго воплощенія, а развѣ въ смыслѣ дѣтской забавы. Какъ комиченъ казался крошка Эммини, съ своими жеманно неловкими движеніями и безпрестанными сжиманіями маленькихъ кулачковъ, долженствовавшими изображать ужасъ и отчаяніе принца Леопольда, рядомъ съ высокой, крѣпко сложенной фигурой г-жи Краусъ! Впрочемъ, справедливость требуетъ сказать, что г. Эммини вовсе не лишенъ умѣнья пѣть, и я убѣжденъ, что на маленькой провинціальной сценѣ онъ можетъ

сдѣлаться очень полезнымъ артистомъ. У насъ его едва видно и еле слышно. Я не рѣшаюсь еще произнести рѣшительное сужденіе о пѣвицѣ г-жѣ Томмази, дебютировавшей тоже въ этотъ вечеръ въ роли принцессы Евдокіи. Несомнѣнно только то, что она молода и обладаетъ хорошенькимъ голосомъ. Г-жа Томмази приглашена, если я не ошибаюсь, въ качествѣ колоратурной пѣвицы, и вотъ съ этой-то стороны достоинства ея еще недостаточно выяснились. Г. Бевиньяни—капельмейстеръ, хорошо знающій свое дѣло, не лишенный огня и пониманія. Оркестръ его, пока еще не утомленный,—игралъ очень не дурно. Общее исполненіе было небезупречно, но довольно гладко. Мужской хоръ, усиленный десяткомъ умѣлыхъ итальянскихъ хористовъ, поетъ болѣе чѣмъ изрядно; но почему не усилятъ въ такой же мѣрѣ и женскій хоръ, очень слабый по составу? Это крайне непослѣдовательно и неразумно. Я знаю, что на каменномъ фундаментѣ иногда строятъ деревянные дома. Но почему этотъ архитектурный пріемъ примѣненъ къ оперному исполненію, этого я не могу постигнуть.

XXXVI.

Еще дебюты въ итальянской оперѣ.

(№ 207. 26 сентября 1874 г.).

Послѣ „Жидовки“ Галеви, итальянская труппа дала еще одну французскую оперу—„Фауста“ Гуно, въ исполненіи которой участвовали уже извѣстный по удачному дебюту въ „Жидовкѣ“ г. Джанетъ, а также незнакомые нашей публикѣ г-жи Змероски, Таласчи и г. Вицціани. Г-жа Змероски имѣла большой успѣхъ. Пѣвица эта при весьма благопріятной наружности обладаетъ молодымъ, свѣжимъ, достаточно сильнымъ сопрано и очень порядочной колоратурой. Если я не ошибаюсь г-жѣ Змероски предстоитъ въ Москвѣ очень успѣшный сезонъ, благодаря въ особенности той неопредѣленной совокупности качествъ и индивидуальныхъ особенностей, которая называется симпатичностью. У ней нѣтъ ни феноменально краснваго голоса Патти, ни страстной энергіи Краусс, ни утонченно-драматическаго исполненія Нильсонъ. Взамѣнъ всего этого г-жѣ Змероски дана дѣйствительная грація движеній, теплота въ тембрѣ голоса а главное, обаяніе цвѣтущей молодости, и эти качества служатъ вѣрнѣйшимъ ручательствомъ ея прочнаго успѣха. Теноръ г. Вицціани поетъ недурно и фразируетъ изящно, но средства его невелики, а интонація крайне не твердая. Меццо-сопрано г-жа Таласчи—посредственность въ полномъ смыслѣ слова; голосъ ея не малъ, но лишенъ прелести, игра до крайности рутинна. Обѣ эти артиста успѣха не имѣли никакого, а при повтореніи „Фауста“ г. Вицціани, по причинѣ многократно повторившихся фальшивыхъ нотъ, подвергся довольно сильному освистанію. Такое только выраженіе неодобренія со стороны верхнихъ ярусовъ театра едва-ли своевременно: очень можетъ быть, что г. Вицціани, оправившись отъ первой неудачи и приободрившись, сдѣлается полезнымъ артистомъ, такъ какъ, повторяю, онъ не лишенъ умѣлости и вкуса.

XXXVII.

Некрологъ

Иванъ Осиповичъ Шрамекъ.

(№ 221. 15 октября 1874 г.).

На прошедшей недѣлѣ, во вторникъ, 6-го октября, скоропостижно скончался капельмейстеръ русской оперы, Иванъ Осиповичъ Шрамекъ. Въ лицѣ покойнаго артиста московскій музыкальный міръ понесъ весьма чувствительную потерю, а наша бѣдная русская опера лишилась въ немъ самой твердой своей опоры. Всѣ отдавали справедливость, съ одной стороны, обширному музыкальному образованію, зрѣлой опытности Ивана Осиповича, а съ другой — его добросовѣстности, рвенію и любви къ своему дѣлу. Что касается его качествъ, какъ частнаго человѣка, то всѣ знавшіе покойника никогда не забудутъ непоколебимой честности его характера, его незлобивости и безпредѣльнаго добродушія, а главное, того драгоцѣннаго, хотя и отрицательнаго достоинства,—что Иванъ Осиповичъ былъ вполнѣ чуждъ свойственной большинству людей, вращающихся въ театральной сферѣ, привычкѣ къ интриганству. Можно съ увѣренностью сказать, что ни въ комъ изъ приходившихъ въ соприкосновеніе съ покойнымъ, онъ не оставилъ воспоминанія, омраченнаго хотя бы тѣнью мимолетнаго недоброжелательства. Это былъ одинъ изъ тѣхъ честныхъ трудовыхъ людей, которые неуклонно идутъ по тернистому пути своему, отдавая всѣ свои силы, не бросая по сторонамъ завистливыхъ взоровъ и не подкапываясь подъ чужое благосостояніе.

Вотъ нѣсколько скудныхъ біографическихъ свѣдѣній о сошедшемъ въ могилу артистѣ. Иванъ Осиповичъ Шрамекъ родился въ Прагѣ въ десятыхъ годахъ текущаго столѣтія. Первоначально, по желанію отца, онъ изучалъ богословіе въ пражской семинаріи, отдавая однако жъ все свободное время музыкѣ, въ

которой онъ преуспѣлъ настолько, что въ самыхъ [illegible] кругахъ пріобрѣлъ извѣстность хорошаго фортепіаннаго виртуоза. По смерти отца онъ рѣшился посвятить свою жизнь музыкальной карьерѣ и поступилъ въ пражскую консерваторію, гдѣ очень успѣшно окончилъ свое музыкальное образованіе. Затѣмъ онъ былъ приглашенъ капельмейстеромъ въ одну изъ нѣмецкихъ странствующихъ оперныхъ труппъ и перебывалъ не только во всѣхъ музыкальныхъ центрахъ Германіи, но одно время управлялъ въ Парижѣ оркестромъ нѣмецкой оперы и отличнымъ знаніемъ своего дѣла обратилъ на себя серьезное вниманіе артистическаго міра столицы Франціи. Впослѣдствіи Иванъ Осиповичъ смѣнилъ Рихарда Вагнера, дирижировавшаго нѣсколько времени опернымъ оркестромъ въ Ригѣ; и здѣсь засталъ его Берліозъ на возвратномъ пути своемъ изъ Петербурга. Берліозъ, упоминая о своемъ неудачномъ рижскомъ концертѣ говоритъ, что былъ вознагражденъ за понесенный имъ убытокъ знакомствомъ съ такимъ замѣчательнымъ артистомъ, какъ капельмейстеръ Шрамекъ. Изъ Риги Иванъ Осиповичъ перешелъ въ 1861 году въ Москву, въ которой и прожилъ до самой кончины, состоя капельмейстеромъ Императорской русской оперы. Въ теченіе своей долголѣтней артистической карьеры, Иванъ Осиповичъ написалъ нѣсколько большихъ и мелкихъ сочиненій, если не блещущихъ отпечаткомъ сильнаго и самобытнаго творчества, то свидѣтельствующихъ о превосходно усвоенной имъ техникѣ композиторскаго искусства. Въ числѣ оставшихся послѣ него сочиненій упомяну о написанной имъ въ Москвѣ оперѣ „Илья Муромецъ“, которую весьма пріятно было бы увидѣть поставленною на нашей сценѣ. Иванъ Осиповичъ, получавшій по своей должности весьма ограниченное жалованье и недослужившійся до пенсіона, оставилъ послѣ себя супругу и дочь, лишенныхъ теперь всякихъ средствъ къ жизни. Слѣдуетъ надѣяться, что дирекція театровъ найдетъ возможнымъ обезпечить безбѣдное существованіе семьи человѣка, честно ей послужившаго и принесшаго много пользы своему дѣлу.

XXXVIII.

Итальянская опера. Дебютъ русскаго квартета.

(№ 230. Суббота 26 октября 1874 г.).

Читатель конечно помнитъ о печальной судьбѣ, которая постигла алчную старушку, жену рыбака въ прелестной пушкинской сказкѣ „О рыбакѣ и рыбкѣ". Получивъ черезъ обязательное посредство доброй рыбки новое корыто, она захотѣла избы новой, а обзавелась избой, пожелала и барской усадьбы. Затѣмъ, по мѣрѣ осуществленія ея фантазій, алчность старушки шла все crescendo, пока наконецъ хватившій ужъ слишкомъ далеко — въ царицы морскія—не очутилась она въ старой избенкѣ съ разбитымъ корытомъ. Нѣчто подобное этой незавидной судьбѣ, этому въ геометрической прогрессіи увеличивавшемуся благополучію, дошедшему наконецъ до послѣднихъ предѣловъ возможности и, вслѣдствіе неразумнаго желанія перешагнуть черезъ эти предѣлы, готовому уже съ неудержимой силой низринуться въ бездну ничтожества,—нѣчто подобное, говорю, совершается теперь передъ нашими глазами съ итальянской оперой. Лѣтъ шесть тому назадъ, антреприза итальянской оперы, въ лицѣ импрессаріо Мерелли, поймала на свою удочку золотую рыбку — театральную дирекцію. Въ какія нибудь три недѣли, рыбка доставила поймавшему ее и новое корыто, и новую избу. У г. Мерелли разгорѣлись глаза и сладостно забилось сердце; ему захотѣлось больше, и на слѣдующій сезонъ итальянская опера прогостила у насъ уже не три недѣли, а три мѣсяца. Не стану утруждать читателя описаніемъ всѣмъ памятнаго возрастанія амбиціи г. Мерелли и смѣнившихъ его аферистовъ, имѣющихъ передъ нимъ то несомнѣнное преимущество, что имена ихъ остаются для публики покрытыми непроницаемой тайной, тогда какъ г. Мерелли открыто стоялъ во главѣ антрепризы и добросовѣстно проглатывалъ всѣ пилюли, которыя ему всегда преподносила пресса, публика и публика. Не стану разсказывать чита-

но, какъ изъ одного абонемента выросло два, а изъ двухъ четыре; какъ цѣны на мѣста изъ умѣренныхъ сдѣлались дорогими, а потомъ уже и баснословными; какъ вмѣсто 3-хъ нѣсяцевъ итальянская опера стала гостить у насъ по 7 мѣсяцевъ, постепенно и систематически вытѣсняя изъ Большого театра русскую оперу, доведшую въ послѣдніе годы до полнаго упадка, — это у всѣхъ на свѣжей памяти. Но вотъ наступаетъ новый фазисъ поступательнаго движенія итальянской антрепризы, аналогичный тому, въ которомъ обрѣталась помянутая выше сказочная старушка, когда она, бывъ уже царицей на сушѣ, захотѣла сдѣлаться таковою-же въ зыбкихъ нѣдрахъ океана. Изгнавши изъ Большого театра русскую оперу и до послѣдней крайности стѣснивши балетъ, администрація итальянской оперы изобрѣла новое средство легкой наживы: — она предприняла устройство по вторникамъ итальянскихъ концертовъ. Слѣдуетъ только удивляться ея скромности и умѣренности ея стремленій.

Отчего бы уже кстати не давать концертовъ и въ Маломъ театрѣ, или не устроить и тамъ второстепенную итальянскую оперу? Правда, въ этомъ театрѣ пріютилась хорошая драматическая труппа:—но къ чему она, и не слѣдуетъ-ли предпочесть русскому вздору, разыгрываемому гг. Шумскимъ, Самаринымъ, г-жами Васильевой, Ѳедотовою и проч. нѣше гг. Эммини и Сотюрти, и г-жи Томмази. Пусть себѣ русскіе актеры отдыхаютъ покамѣстъ и сидятъ дома, а тамъ, когда дорогіе гости къ веснѣ покинутъ насъ, — можно и драматическую труппу пустить на сцену, благо она жалованье получаетъ и нужна для приличія. Точно также какъ для приличія существуютъ и изрѣдка напоминаютъ о своемъ бытіи балетъ и русская опера. Можно бы также съ успѣхомъ занять театръ Солодовникова, циркъ Гинне, даже строить на масляницѣ балаганы, чтобъ оглашать изъ оныхъ мирное Дѣвичье поле воинственными звуками вердіевскаго оркестра. Въ хорошіе солнечные дни недурно бы также устроить конныя и пѣшія процессіи съ остановками на площадяхъ и всенароднымъ представленіемъ сценъ изъ „Травіаты“ и „Трубадура“, а также исполненіемъ отдѣльныхъ арій, дуэтовъ и ансамблей. Конечно, оркестръ и хоры, и безъ того ужъ ослабленные и измученные, поголовно перемрутъ отъ изнеможенія и простуды, но на эту мелюзгу смѣшно обращать вниманіе. При этомъ всѣ обитатели Москвы платили бы поголовную подать,—съ міру по иткѣ, а... антрепренеру итальянской оперы теплая и прочная рубашка. Такъ, или почти такъ, разсуждала та верховная власть въ сферѣ итальянской оперы, которая, подобно прежнему японскому микадо, скрывается въ недоступной высотѣ своего боже-

ственнаго величія, усердно считая барыши отъ своихъ четырехъ абонементовъ и замышляя новыя средства легкаго обогащенія. Но не такъ вышло на дѣлѣ. Рыбка на сей разъ не поймалась, а прощальный концертъ якобы г-жи Краусъ не привлекъ никого, кромѣ служащихъ при театрѣ, ихъ женъ, дѣтей, родныхъ и добрыхъ знакомыхъ. Публика блистала полнѣйшимъ отсутствіемъ. Не скрою отъ читателя, что это обстоятельство очень меня обрадовало и воскресило цѣлый рой уже давно увядшихъ надеждъ. Въ пустотѣ Большого театра, на этомъ концертѣ, я усмотрѣлъ занимающуюся уже зарю возрожденія русской оперы. Въ далекомъ будущемъ моему мысленному взору представилась матушка — Москва, уже переставшая быть какой то фантастической Голкондой, куда каждый проходимецъ можетъ явиться, набить карманъ, подивиться невѣжественному добродушію туземцевъ и уѣхать въ свою дальную сторонку, — съ настоящимъ европейскимъ городомъ, центромъ большой цивилизованной страны, ревнующей о своемъ родномъ искусствѣ, ищущей серьезныхъ художественныхъ наслажденій, а не обманчиваго призрака искусства, скрывающаго подъ внѣшнимъ блескомъ моды полное ничтожество.

Если читатель усмотритъ въ моихъ словахъ заблужденія квасного патріота, упорно предпочитающаго свое дурное чужому хорошему, то онъ ошибается. Я принадлежу къ числу самыхъ искреннихъ поклонниковъ классическаго вокальнаго искусства, считающаго въ своихъ рядахъ такихъ блестящихъ представителей, какъ напр. г-жи Патти, Пенко, гг. Ноденъ, Рота и т. п. Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классическихъ традицій итальянскаго пѣвческаго искусства, не только доставляютъ сильное наслажденіе, но приносятъ несомнѣнную пользу пѣвцамъ всѣхъ націй и способствуютъ развитію изящнаго вкуса въ публикѣ. Я отношусь враждебно только къ исключительности, съ которой у насъ стараются поставить на недосягаемый пьедесталъ культъ пѣвческой виртуозности, основанный на чисто матеріальномъ услажденіи слуховыхъ нервовъ красивостью звука и заслоняющій своимъ громаднымъ распространеніемъ истинные художественные интересы, находящіеся въ прямой зависимости отъ преуспѣванія національнаго искусства. Извѣстно, что итальянская опера по своему принципу еще весьма далека отъ служенія художественнымъ цѣлямъ: она не болѣе, какъ предлогъ для выставленія на показъ виртуозныхъ качествъ исполнителей, канва, по которой выдѣлываютъ свои трели г-жа Патти, а г. Марини выпускаетъ грудныя ноты, составляющія восторгъ большинства итальяномановъ. Никто не

ищетъ въ итальянской операѣ дѣйствительныхъ музыкальныхъ красотъ: отъ нея не ждутъ строгаго соотвѣтствія музыки съ текстомъ, художественнаго воспроизведенія характера дѣйствующихъ лицъ, богатства и красоты гармоническаго сопровожденія, колорита въ инструментовкѣ, правды въ декламаціи, изящности, законченности въ формѣ,—отъ итальянской оперы требуются единственно удобозапоминаемые, преимущественно плясовые мотивы, дающіе пѣвцу отличный поводъ выказать качества своего голоса и умѣлости. Оттого-то успѣхъ и громадное распространеніе итальянскаго репертуара держится исключительно на исполнителяхъ. Снимите съ афишъ, выпускаемыхъ предъ абонементомъ, имена Патти и Нильсонъ, и вы увидите, какъ въ одно мгновеніе лопнетъ этотъ колоссальный мыльный пузырь съ его четырьмя абонементами, длиннымъ спискомъ примадоннъ, теноровъ и баритоновъ, огромнымъ репертуаромъ, въ которомъ не пропущено ни одно изъ набившихъ всѣмъ оскомину лубочныхъ издѣлій итальянской композиторской стряпни.

Еслибъ итальянская опера наѣзжала къ намъ изрѣдка или еслибъ, какъ въ Петербургѣ, она пріютилась на особо отведенной ей сценѣ, то я примирился бы съ ней точно такъ же, какъ примиряюсь съ повсемѣстнымъ водвореніемъ у насъ произведеній Оффенбаха и Лекока, въ которыхъ, какъ и въ итальянской операѣ, нельзя отрицать извѣстныхъ положительныхъ качествъ: не требуя отъ слушателя ни вниманія, ни эстетическаго развитія, произведенія ихъ способны, однакожъ, причинять ему мимолетное, пріятное щекотаніе слуха, принимаемое имъ за художественное наслажденіе. Но когда я вспомню, что не только такіе центры, какъ Петербургъ, Парижъ, Вѣна, Берлинъ, но и Брюссель, Мюнхенъ, Дармштатъ, Веймаръ, Мангеймъ, Кельнъ, Штутгартъ, имѣютъ превосходно организованныя національныя оперы; когда я подумаю, что жители Кіева, Одессы, Харькова слушаютъ въ отличномъ исполненіи „Руслана“, „Русалку“, „Рогнѣду“, „Юдиоь“, а мы, обитатели сердца Россіи, все еще пробавляемся только „Нормой“ и „Трубадуромъ“, — то я не могу питать симпатій и желать дальнѣйшихъ успѣховъ тому коммерческому предпріятію, которое безконтрольно распоряжается нашей единственной лирической сценой, вытѣсняетъ изъ нея великія произведенія русскихъ мастеровъ, развращаетъ общественный вкусъ, поселяя въ публикѣ исключительное поклоненіе чувственной сторонѣ искусства, и убиваетъ зародыши художественнаго пониманія, очень чуткой въ музыкальномъ отношеніи массы.

Возвращаюсь къ концерту якобы г-жи Краусъ. Если, съ одной стороны, я радуюсь ослабленію культа итальяноманіи, про-

явившемуся въ пустотѣ театра на этомъ концертѣ, то, съ другой стороны, сожалѣю, что жертвою этого желаннаго ослабленія сдѣлалась г-жа Крауссъ. Она потерпѣла конечно не въ матеріальномъ отношеніи, потому что я не настолько наивенъ, чтобы вѣрить афишѣ, сваливающей подозрѣніе въ неномѣрной алчности съ больной головы на здоровую, т. е. съ антрепренера на служащую его цѣлямъ артистку,—она потерпѣла въ своихъ амбиціи первоклассной артистки, не привыкшей расточать свое искусство передъ обнаженнымъ партеромъ и вселяющимъ уныніе видомъ цѣлаго ряда пустыхъ ложъ. При томъ же и программа этого концерта была составлена очень заманчиво: достаточно сказать что кромѣ „Stabat Mater“ Россини и одной не большой аріи Доницетти, на афишѣ красовались исключительно имена Моцарта, Бетховена, Мендельсона. Не служитъ-ли эта афиша, никого не привлекшая въ театръ, разительнымъ доказательствомъ того, что итальянская опера отвѣчаетъ не спросу на хорошую музыку, а совершенно чуждымъ искусству потребностямъ?

„Stabat Mater“ Россини былъ первой попыткой этого композитора разсѣять установившійся въ музыкальной критикѣ взглядъ, отрицавшій въ творчествѣ его способность къ передачѣ религіозныхъ настроеній. Задача эта оказалась не подъ силу таланту Россини. Великій мастеръ въ сферѣ комической оперы, холодный и ходульный въ opera seria, онъ оказался дѣтски наивенъ, въ музыкѣ церковной. Его „Stabat Mater“ оставляетъ впечатлѣніе ребяческой попытки маленькаго мальчика разыграть изъ себя взрослаго человѣка. Красивость мелодіи и блестящая фактура и тутъ не покидаютъ Россини, но за то какъ забавно слышать очень хорошенькую четырехголосную польку, написанную на слова: „Sancta Mater dolorosa“! Самыми лучшими нумерами этого неудачнаго произведенія слѣдуетъ признать квартетъ безъ аккомпанимента, почему то на сей разъ не исполненный, и арію „Inflamatus“, очень хорошо пропѣтую г-жей Крауссъ. Впрочемъ тѣхъ, которые имѣли счастье слышать эту арію во вдохновенномъ воспроизведеніи покойной Карлотты Маркизіо, не удовлетворитъ никакое исполненіе. Нельзя передать словами силу потрясающаго впечатлѣнія, которое производила геніальная артистка этой аріи: нельзя описать, сколько горячности чувства, страсти и силы она влагала въ ея исполненіе. Г-жа Крауссъ не имѣетъ конечно и десятой доли того священнаго огонька, который наполнялъ сердце Карлотты Маркизіо, но въ ея исполненіи есть мастерство, увѣренность, осмысленность, пониманіе. Всѣ эти качества она съ еще большимъ блескомъ выка-

ала въ аріяхъ Моцарта изъ „Свадьбы Фигаро“ и Бетховена изъ „Фиделіо“. Послѣднюю г-жа Крауссъ спѣла по нѣмецки и тутъ-то впервые я услышалъ эту пѣвицу въ родственной ей сферѣ, гдѣ только я понялъ, почему ея нѣсколько тяжеловѣсная виртуозность казалась мнѣ не совсѣмъ подходящей къ исполняемому, какъ въ Неаполѣ, гдѣ я нынѣшней весной видѣлъ ее въ роли Нормы, такъ и въ Москвѣ, гдѣ она пѣла на ряду съ гг. Ноденомъ и Рота. Это пѣвица по преимуществу нѣмецкая. Излишекъ вибраціи, и нынѣшнее произношеніе согласныхъ, безусловная вѣрность интонаціи и ритма, но за то отсутствіе порывистой непосредственности, какая то дѣланность въ изображеніи страсти, носящей слѣды рефлективнаго отношенія къ передаваемой музыкѣ, и при всемъ этомъ явные признаки высоко-развитой музыкальности и обдуманности,—вотъ совокупность свойствъ, которая ставитъ г-жу Крауссъ на первый планъ между знаменитыми нѣмецкими пѣвицами и вмѣстѣ съ тѣмъ затрудняетъ ея успѣхъ на итальянской сценѣ. Упомяну еще о прелестно исполненномъ г-жами Змероски (отчего бы не называть эту пѣвицу, очевидно, польку по происхожденію, просто Смеровской) и Томмази дуэтъ изъ „Свадьбы Фигаро“. У г-жи Змероски золотой голосъ, обезпечивающій ей очень хорошую будущность, особенно если принять въ соображеніе ея отличную колоратуру, выказанную ею съ большимъ эффектомъ въ аріи изъ „Семирамиды“, преисполненной гаммъ, фіоритуръ, каденцъ, трелей,—словомъ всѣми блестками вокальной гимнастики. Много успѣха также имѣли гг. Ноденъ и Джаметъ.

Что касается увертюры „Леонора“ Бетховена, этого колосса между всѣми увертюрами (я подробно говорилъ о ней въ одномъ изъ прежнихъ моихъ фельетоновъ),—то она была исполнена очень сухо и безцвѣтно. Г. Бевиньяни—отличный оперный капельмейстеръ: у него есть кромѣ опыта и знанія, находчивость и оживленность и замѣчательная увѣренность, сообщаемая имъ оркестру. Но для управленія симфоническаго оркестра, особенно при исполненіи такихъ капитальныхъ вещей, какъ „Леонора“, нужно еще многое другое, чего ни его итальянская природа, ни вѣчное пребываніе въ сферѣ грубо намалеванныхъ произведеній итальянской школы не могли сообщить ему. Въ лучшихъ произведеніяхъ Бетховена такое обиліе тончайшихъ нюансовъ, такое богатство и разнообразіе настроеній, такая рѣзкость художественныхъ контрастовъ,—что для передачи ихъ недостаточна добросовѣстность, чистота и твердость ритма, составляющія неотъемлемыя качества оркестра г. Бевиньяни. Замѣчу еще, что напрасно г. Бевиньяни заставляетъ трубу играть свое дву-

кратно повторяющееся соло съ сурдинкой,—это сообщаетъ ей, какъ справедливо замѣтилъ мой сосѣдъ по театру, звучность игрушечной трубы, что совершенно неумѣстно, такъ какъ этотъ инструментъ изображаетъ въ данномъ случаѣ торжественное явленіе губернатора, которое служитъ развязкой драмы. Чтобы покончить съ итальянской оперой, сообщу читателямъ, что въ субботу, 19-го числа, выступила г-жа Патти въ роли Амины въ „Сонамбулѣ". Нечего и говорить, что восторги были такъ же неописанны, какъ и всякій разъ, когда эта звѣзда первой величины восходитъ на горизонтѣ нашей лирической сцены.

Перехожу теперь къ отчету о первомъ квартетномъ сеансѣ гг. Панова, Леонова, Егорова и Кузнецова. Эти молодые артисты произвели на публику самое благопріятное впечатлѣніе. Отличительная черта ихъ исполненія—дружность, совершенство ансамбля. Каждый выдается какъ разъ настолько, сколько этого требуетъ исполняемая музыка; въ относительной силѣ тона, въ степени техническаго развитія, въ искусствѣ объективно передавать мысль композитора, квартетъ этотъ отличается рѣдкимъ равновѣсіемъ силъ, что собственно и нужно больше всего для квартетнаго исполненія. Весьма пріятно было слушать ихъ изящную, тонкую, обдуманную игру, чуждую всякой аффектаціи въ оттѣнкахъ, безупречно чистую въ деталяхъ, гибкую и поэтическую въ цѣломъ. Эти превосходныя качества особенно ярко выказались въ квартетѣ (A-dur) Шумана, одномъ изъ труднѣйшихъ и по техникѣ, и по необычайному богатству калейдоскопической пестроты въ чередованіи настроеній. Мало найдется въ музыкѣ произведеній столь симпатичныхъ, столь глубоко захватывающихъ душу, какъ этотъ квартетъ. Сжатое по формѣ, страстное, пѣвучее первое Allegro, скерцо, въ которомъ трогательно-жалобная главная мысль смѣняется бурными, энергически сильными эпизодами, мрачное, поэтическое Adagio, стремительный финалъ—всѣ эти противуположныя по характеру части требуютъ исполненія художниковъ съ высокимъ эстетическимъ развитіемъ и артистическою зрѣлостью. Можно съ увѣренностью сказать, что несмотря на молодость артистовъ, образовавшихъ русскій квартетъ, они уже усвоили себѣ эти качества и безстрашно могутъ выдержать теперь состязаніе съ самыми извѣстными исполнителями камерной музыки. Н. Г. Рубинштейнъ исполнилъ вмѣстѣ съ гг. Пановымъ и Кузнецовымъ знаменитое B-dur-ное тріо Бетховена. Нечего и говорить, что нашъ знаменитый пианистъ вызвалъ и на этотъ разъ, какъ всегда, громкія единодушныя одобренія.

XXXIX.

Два послѣднихъ квартетныхъ собранія. Первое симфоническое собраніе.

(№ 250. Среда 20 ноября 1874 г.).

Русскій квартетъ гг. Панова, Леонова, Егорова и Кузнецова, о достоинствахъ исполненія котораго я говорилъ въ моей послѣдней рецензіи, далъ еще два сеанса и упрочилъ за собой среди избранной музыкальной публики Москвы ту хорошую репутацію, которая уже давно заслужена имъ въ Петербургѣ. Слово избранная я употребилъ здѣсь конечно не въ смыслѣ чопорности и аристократизма: сливки московскаго Общества всегда оказывали прискорбное равнодушіе къ камерной музыкѣ, кто бы ни были исполнители ея; даже такіе крупные представители виртуозности, какъ напримѣръ гг. А. и Н. Рубинштейны и г. Лаубъ,—и тѣ никогда не могли побороть индифферентизма, чтобы не сказать враждебности, оказываемыхъ нашей публикой къ величайшимъ произведеніямъ классическаго репертуара камерной музыки и наполнить малый залъ Благороднаго собранія въ дни, когда на эстрадѣ этого изящнаго помѣщенія раздаются благородные звуки твореній Моцарта, Бетховена, Мендельсона и Шумана. Избранная музыкальная публика Москвы, т. е. небольшая группа истинныхъ цѣнителей музыки, состоитъ, за исключеніемъ музыкантовъ по профессіи, изъ нѣсколькихъ господъ нѣмецкаго происхожденія, всегда имѣющихся на лицо, какъ только гдѣ нибудь исполняется хорошая музыка. Вотъ эти-то нѣсколько нѣмецкихъ людей,—заодно съ музыкантами по ремеслу, и оказали русскому квартету то поощрительное радушіе, которое такъ необходимо для молодыхъ людей, начинающихъ свою артистическую карьеру, ищущихъ сочувственнаго вниманія публики, чтобъ, опираясь, на ея благопріятный приговоръ и нравственную поддержку, идти по трудному

пути совершенствования. А право русскій квартетъ стоилъ бы того, чтобы разные меценатствующіе патріоты, какихъ въ Москвѣ очень не мало, выразили, хотя бы совершенно пассивнымъ способомъ, т. е. благосклоннымъ присутствіемъ своимъ, сочувствіе къ начинающимъ артистамъ, которымъ навѣрное суждено сдѣлаться выдающимися представителями русскаго артистическаго міра. Но меценаты эти способны удивить міръ своею щедростью на подписку для подарка извѣстной иностранной пѣвицѣ, или на покупку художественнаго произведенія, какъ только представляется по этому поводу случай увидѣть свое имя пропечатаннымъ въ газетѣ,—умѣютъ благоразумно воздержаться отъ пріобрѣтенія трехрублеваго концертнаго билета, если не предвидится легкаго способа прослыть на всю Россію великодушнымъ покровителемъ отечественныхъ художествъ. Любителю психологическаго анализа и наблюденій за нравами могутъ почерпнуть изъ этого указанія отличный сюжетъ для этюда надъ типомъ русскаго мецената, который и щедръ, и въ то же время скареденъ, который любитъ жертвовать, но терпѣть не можетъ платить. Изъ новыхъ произведеній, исполненныхъ русскимъ квартетомъ, укажу на два, особенно выдающіяся: квартеты гг. Свендсена и Направника.

Свендсенъ—очень еще молодой человѣкъ, норвежецъ по рожденію и нѣмецъ по музыкальному образованію, полученному въ лейпцигской консерваторіи; вслѣдствіе именно этого дѣйствія двухъ существенныхъ факторовъ его музыкальнаго творчества, т. е. превосходной нѣмецкой техники и скандинавской національности, онъ представляетъ очень замѣтное и вмѣстѣ пріятное явленіе среди скудости оригинальныхъ талантовъ въ сферѣ современнаго музыкальнаго сочинительства. Это талантъ не первоклассный, но нелишенный самобытности и далеко возвышающійся надъ общимъ уровнемъ посредственностей, которыхъ такъ много въ новѣйшей мендельсоно-шумановской школѣ. У него есть жизнь, движеніе, блескъ, непосредственность; онъ чуждъ нѣмецкой рутины, а подчасъ у него являются смѣлость и новизна формъ. Съ этой стороны особенно замѣчателенъ октетъ Свендсена, въ которомъ вторую часть (скерцо) по прелестному, капризному, мелодическому рисунку, рѣзко акцентованному, разнообразному ритму и необыкновенно блестящей инструментовкѣ, можно причислить къ разряду самыхъ плѣнительныхъ сочиненій, написанныхъ въ послѣднее десятилѣтіе. Къ сожалѣнію, композиторскія достоинства Свендсена всего менѣе выразились въ квартетѣ, по поводу котораго мнѣ приходится сегодня говорить объ этомъ молодомъ артистѣ. Оно и не удивительно, такъ какъ

квартетъ этотъ есть первое, вѣроятно, еще школьное сочиненіе. Однако же въ третьей части (Allegro scherzando) [illegible] даетъ себя чувствовать талантъ далеко нелюжинный.

Г. Направникъ, какъ превосходный оперный и симфонический капельмейстеръ, уже давно пользуется обширною извѣстностью. Какъ композиторъ, онъ выступилъ прежде всего, лѣтъ шесть тому назадъ съ оперой „Нижегородцы", имѣвшей значительный успѣхъ въ Петербургѣ. Затѣмъ въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ г. Направникъ молчалъ, какъ вдругъ, въ прошломъ году, увидѣли свѣтъ разомъ два крупныхъ его произведенія: симфонія и квартетъ. Первую, исполненную въ Петербургѣ, мнѣ не удалось слышать; что касается квартета, отлично сыгранаго у насъ гг. Пановымъ, Лсоповымъ, Егоровымъ и Кузнецовымъ, то онъ произвелъ, какъ въ Петербургѣ, такъ и у насъ весьма сильное впечатлѣніе: это далеко не та капельмейстерская музыка, которой многіе ожидали отъ г. Направника тѣмъ съ большимъ основаніемъ, что и его чешская національность вселяла весьма естественное предубѣжденіе къ сочинительскимъ его способностямъ. Извѣстно, что чехи, занимая по степени музыкальнаго развитія массъ, первое мѣсто между всѣми европейскими народностями, не произвели до сихъ поръ ни одного хотя бы маломальски замѣчательнаго композитора. Не берусь разъяснять глубокіе историческіе законы, дѣйствіемъ которыхъ должно объясняться то странное явленіе, что всѣ чехи музыканты, что между ними множество первостепенныхъ виртуозовъ—и въ то же время нѣтъ вовсе творческихъ дарованій. Ограничусь констатированіемъ этого факта и замѣчаніемъ, что г. Направникъ является, по видимому, первымъ и единственнымъ живымъ опроверженіемъ установившагося недовѣрія къ чешскому искусству. Композиторское дарованіе г. Направника внѣ всякаго сомнѣнія. Квартетъ его блещетъ прежде всего необычайнымъ мастерствомъ техники какъ въ отношеніи формы, такъ и въ смыслѣ исключительно роскошной и богатой инструментовки. Пошибъ мелодическихъ идей его не поразительно оригиналенъ, однакожъ не лишенъ индивидуальности и весьма далекъ отъ шаблоннаго или, лучше, трафаретнаго письма новѣйшихъ второстепенныхъ нѣмецкихъ композиторовъ, все еще пробавляющихся разбавленіемъ водой матеріала, почерпнутаго изъ Шумана и Мендельсона. Лучшими частями квартета слѣдуетъ признать двѣ среднія и изъ нихъ особенно вторую, названную авторомъ серенадой. Прелестный, качающійся ритмъ ея, граціозная мелодія, играемая въ терціяхъ скрипками, и сопровождаемая весьма пикантнымъ контрапунктомъ альта, поэтическая инструментовка, осо-

бенно въ концѣ, когда, при повтореніи хорошенькая первая тема появляется съ сурдинками и производитъ впечатлѣніе какъ бы издали доносящагося сдержаннаго любовнаго воркованія,— все это дѣлаетъ эту часть безподобной музыкальной картинкой на манеръ шумановскихъ маленькихъ фантазій для фортепіано. Первая часть, полная энергіи и мощи, отличается широкимъ взмахомъ кисти и представляетъ нѣсколько превосходныхъ эпизодовъ, напримѣръ, педаль въ среднемъ голосѣ, исполняемая пиццикато на двухъ струнахъ. Слабѣе всего вышелъ финалъ въ сравненіи съ предъидущими частями нѣсколько сухой и рутинный. Въ цѣломъ первое камерное произведеніе г. Направника составляетъ хорошее пріобрѣтеніе для квартетнаго репертуара и свидѣтельствуетъ о весьма симпатичномъ талантѣ его автора.

Первое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества состоялось въ минувшую пятницу. Нельзя не признать, что многочисленная публика, собравшаяся на этотъ концертъ, не безъ нѣкотораго основанія, сѣтовала на его утомительную продолжительность. Программа его не можетъ быть причислена къ числу удачныхъ. Увертюра Бетховена (ор. 124), принадлежащая къ послѣднему періоду его композиторской дѣятельности,—къ тому періоду, когда изъ подъ пера его выплились самыя колоссальныя произведенія этого музыкальнаго гиганта, тѣмъ не менѣе суха, безсодержательна, если только подобное выраженіе можетъ быть примѣнено къ бетховенскому сочиненію, лишена поэтичности, и словомъ, кромѣ внѣшнихъ техническихъ достоинствъ, отсутствіе которыхъ немыслимо въ произведеніи столь великаго мастера,—не представляетъ никакого интереса.

Симфонія—кантата Мендельсона тоже блещетъ больше превосходными качествами фактуры, чѣмъ красотою и богатствомъ содержанія, да кромѣ того, она непомѣрно растянута и однообразна по настроеніямъ. Въ этомъ сочиненіи имѣется еще тотъ недостатокъ, что интересъ по мѣрѣ приближенія къ концу, постепенно ослабляется, такъ что какъ разъ къ тому моменту, когда слушатель начинаетъ чувствовать утомленіе, Мендельсонъ не принимаетъ никакихъ мѣръ, чтобы освѣжить и придать новыя силы его напряженному вниманію. Начало симфоніи превосходно; тема—торжественно ликующаго характера, красивая сама по себѣ, разработана съ огнемъ, вдохновеніемъ, силою и необычайнымъ мастерствомъ. Вторая часть (Allegretto) производитъ чарующее впечатлѣніе наивной простотой прелестной мелодіи, инструментованной изумительно эффектно. Со вступ-

пѣнемъ хора и голосовъ соло, вдохновеніе какъ бы покинуло Мендельсона, и въ остальномъ только изрѣдка мелькаютъ штрихи, достойные кисти великаго художника. Оба эти симфоническія произведенія были исполнены превосходно, хотя нельзя не пожелать побольше силы женскому хору, который поетъ чисто и твердо, но слабо. Партіи соло были очень мило исполнены г-ками Терентьевой и Кадминой и г. Додоновымъ.

Что касается фортепіаннаго концерта Цельнера, исполненнаго даровитой г-жей Есиповой, то появленіе подобной пьесы на программѣ Общества для меня совершенно непонятно. Бойкаго, броскаго, водянистаго, ничтожнаго, ребячески пошлаго сочиненія, мнѣ никогда еще не удавалось слышать. Г-жа Есипова была наказана за свой неудачный выборъ такимъ холоднымъ пріемомъ публики, котораго, вѣроятно, эта отличная молодая артистка еще никогда не встрѣчала. Резюмируя все вышесказанное, прихожу къ заключенію, что Русское Музыкальное Общество, — это единственное въ Москвѣ учрежденіе, въ которомъ истинный любитель музыки отдыхаетъ отъ пошлости, заѣдающей наши казенные и частные театры, имѣя во главѣ такого превосходнаго капельмейстера, какъ Н. Г. Рубинштейнъ, можно было бы относиться къ составленію своихъ программъ съ большимъ тщаніемъ. Музыкально-симфоническая литература такъ богата, что лучшихъ произведеній ея хватило-бы и на цѣлую сотню концертовъ.

XL.

Второе симфоническое Собраніе. Бенефисъ г-жи Патти.

(№ 255. Среда 27 ноября 1874 года).

Седьмая симфонія Бетховена, благодаря своему знаменитому Andante, принадлежитъ къ числу наиболѣе любимыхъ публикой. Между произведеніями великаго симфониста это Andante имѣетъ то же значеніе, какое въ каждой популярной оперѣ имѣетъ такъ называемая любимая арія, airfavori. Весьма часто эта любимая арія только тѣмъ и отличается отъ нумеровъ предшествующихъ и послѣдующихъ, что мелодія ея аляповатѣе, ритмъ пошлѣе, гармонизація груба и лишена поэтичности. Въ оцѣнкѣ художественныхъ красокъ искусства масса оказывается всегда близорукой; только яркія краски, декоративность рисунка и колорита, бьющій въ глаза эффектъ останавливаютъ на себѣ ея вниманіе. Мягкость тона, законченность деталей, изящная округленность очертаній ускользаетъ отъ этой прискорбной близорукости. Нужно время и много времени, чтобы изъ фона картины начали выдѣляться для нея незамѣченныя и непонятые съ перваго взгляда подробности. Чѣмъ болѣе музыкальное произведеніе дѣлается общимъ достояніемъ массы, тѣмъ съ бо́льшимъ удивленіемъ начинаетъ она высматривать многочисленныя его красоты, сначала неоцѣненныя; вмѣстѣ съ тѣмъ она разочаровывается въ своемъ air favori, начинаетъ находить его пошлымъ и отправляетъ наконецъ на улицу къ благодарнымъ шарманщикамъ, имѣющимъ дѣло съ такой публикой, которая дальше air favori никогда и не пойдетъ. Но существуютъ такія рѣдкія сочиненія, которыя обладаютъ свойствомъ одинаково нравиться и гонкому цѣнителю, и малоразвитому большинству. Красота ихъ неувядаема: чѣмъ больше ихъ слушаютъ, тѣмъ больше ихъ любятъ; сила и самобытность ихъ основной мысли такова, что къ нимъ нельзя присмотрѣться; объ

ценность для нея никогда не настанетъ, потому что она [illegible] ступна для подражания и плагіата.

Вотъ къ самому ограниченному числу подобныхъ-то сочиненій относится и знаменитое Andante седьмой симфоніи, в течение шестидесяти двухъ лѣтъ составляющее обильный источникъ высшихъ художественныхъ наслажденій для всего цивилизованнаго міра. Предъидущая и послѣдующія части этой удивительной симфоніи, блещущей въ 1874 году тѣми-же неувядаемыми прелестями, какими она удивила европейскую публику въ 1812 г., когда Бетховенъ только что вынулъ ее изъ своего портфеля,—стоятъ нисколько не ниже Andante: но, повторяю, послѣднее имѣетъ привилегію особенно нравиться публикѣ,—и это объясняется отчасти его чарующей мелодичностью и отсутствіемъ сложности въ развитіи, отчасти-же матеріальной красивостью звука т. е. превосходной инструментовкой.

Первая часть симфоніи начинается широкою, размашистою интродукціей, въ этой части замѣчательна градація интереса, съ которымъ Бетховенъ развиваетъ, посредствомъ такъ называемой въ техническомъ языкѣ фигураціи простую, коротенькую тему энергическаго характера. Особенно оригинально начало этой интродукціи, послужившее первообразомъ оркестроваго эффекта, въ послѣдствіи часто повторявшагося. Вся масса инструментовъ ударяетъ сразу сильный и сухой аккордъ, изъ котораго выдѣляется незамѣченный сначала гобой, излагающій выдержанными нотами тему интродукціи. Первая тема аллегро, отличающаяся хоральной-наивнымъ рисункомъ мелодіи, послужила современнымъ Бетховену пуристамъ предлогомъ для обвиненія композитора въ неразборчивости выбора темъ въ его симфоніяхъ, точно будто художникъ, нарисовавшій грандіозный пейзажъ альпійской природы или морской бури, не можетъ съ такимъ-же успѣхомъ взяться за изображеніе простой сельской картины. Ритмъ этой темы, съ оригинальнымъ акцентомъ на третьей долѣ такта, выдержанъ съ удивительнымъ мастерствомъ въ течение всей первой части. Модуляціи, видоизмѣненія темы, поразительно новые и смѣлые гармоническіе эффекты съ возрастающимъ интересомъ смѣняютъ другъ друга, — а основной ритмъ первенствующей мысли остается неизмѣненнымъ. Нельзя передать словами, до чего это безконечное разнообразіе въ единствѣ изумительно; только такіе колоссы, какъ Бетховенъ, могутъ справиться съ подобной задачей, не утомивъ вниманія слушателя, ни на минуту не охладивъ его наслажденія назойливостью повторенія первой ритмической фигуры. Изъ деталей этого симфоническаго чуда укажу на стретту въ концѣ первой части, когда басы

віолончели и альты семнадцать раз сряду повторяютъ небольшую двухтактную фразу, въ то время, какъ въ верхнихъ регистрахъ оркестра идетъ прогрессивное развитіе все усложняющейся фигураціи и полнаго трезвучія. Этотъ оригинальный пріемъ точно такъ-же, какъ и вступительный аккордъ интродукціи, послужилъ образцомъ для множества подражателей, къ числу которыхъ относится и Берліозъ, употребившій подобный же эффектъ въ концѣ первой части своей программной симфоніи „Ромео и Юлія". Andante состоитъ изъ развитія ритмическаго мотива, необыкновенно простого по концепціи, и эта-то простота основной мысли сообщаетъ второй части симфоніи ту неотразимую прелесть, благодаря которой она пріобрѣла свою обширную популярность. Мотивъ этотъ появляется сначала въ нижнемъ регистрѣ оркестра у альтовъ, віолончелей и басовъ. Когда онъ переходитъ въ скрипки, у віолончелей появляется контрапунктически связанная съ нимъ жалобно стенящая фраза въ минорѣ. Мало-по-малу основной мотивъ растетъ и, подымаясь выше и выше, появляется, наконецъ, въ мощной силѣ всей оркестровой массы. Затѣмъ слѣдуетъ мелодія противоположнаго характера,—свѣтлая, радостная, выражающая какъ бы надежду на отдаленное счастье. Между тѣмъ первоначальный ритмъ, какъ тихая угроза, какъ мрачное memento mori, все еще слышится въ басахъ. При возвращеніи основной темы, она появляется видоизмѣненная, получаетъ черезъ форму фугато свою окончательную отдѣлку, потомъ замираетъ, дробится на части, какъ бы не договаривается и, наконецъ, останавливается на послѣднемъ, неопредѣленнаго характера, аккордѣ. Если мы черезъ шестьдесятъ два года поражаемся новизной, свѣжестью, силой замысла и его выполненія въ этой чудной пьесѣ, то можно себѣ представить, что чувствовали наши дѣды, когда волшебной силой своего неизмѣримаго генія Бетховенъ раскрывалъ передъ ними завѣсу, скрывающую отъ глазъ человѣка идеальный міръ вѣчной красоты и гармоніи! Скерцо исполнено жизни, радостнаго движенія, а въ среднемъ эпизодѣ Бетховенъ сообщилъ ему характеръ торжественнаго ликованія. При переходѣ отъ второго колѣна этого тріо къ возвращенію перваго, въ этой части симфоніи опять является гармоническій эффектъ, поразительный по своей оригинальности и новизнѣ для своего времени. Я говорю о педали на доминантѣ, исполняемой волторною въ контрастирующемъ къ верхнему голосу ритмѣ и съ акцентомъ на послѣдній. Финалъ, въ противоположность съ Andante скорбнаго характера, скерцо отличается радостно праздничнымъ настроеніемъ, то слышишь изображеніе какую-то вакханалію зву-

ковъ, цѣлый рядъ картинъ, исполненныхъ беззавѣтнаго [illegible] счастья, довольства жизнью. Слушая эту великолѣпную [illegible] часть симфоніи, не знаешь, чему болѣе удивляться: богатству творческой фантазіи Бетховена, или совершенству формы, изумительному его мастерству въ распоряженіяхъ всѣми средствами музыкальнаго развитія темъ и въ инструментовкѣ, полной, сочной, роскошной. Такова великолѣпная пьеса, представлявшая наибольшій интересъ въ программѣ второго симфоническаго концерта Русскаго Музыкальнаго Общества.

Все остальное, разумѣется, осталось въ тѣни, не исключая арій Генделя и романсовъ Даргомыжскаго и г-жи Віардо, а также скрипичнаго концерта Віотти, отлично исполненнаго г-мъ Гржимали. Этотъ виртуозъ, какъ мнѣ показалось, сдѣлалъ большіе успѣхи въ послѣднее время. Прискорбное и, надѣюсь, временное отсутствіе г. Лауба поставило г. Гржимали въ очень щекотливое положеніе какъ въ консерваторіи, гдѣ онъ, какъ извѣстно, съ успѣхомъ замѣняетъ г. Лауба въ качествѣ профессора, такъ и на эстрадѣ, гдѣ ему приходится по неволѣ вызывать сравненія себя съ такимъ мастеромъ своего дѣла, какъ г. Лаубъ. Но нѣтъ худа безъ добра. Необходимость выйти съ честью изъ борьбы съ подавляющими воспоминаніями о совершенствѣ лаубовской игры послужила г-ну Гржимали отличнымъ стимуломъ для упорной работы надъ своими виртуозными, впрочемъ очень счастливыми, данными. Г. Гржимали уже давно пріобрѣлъ себѣ репутацію весьма добросовѣстнаго и талантливаго виртуоза; но въ послѣднемъ концертѣ Музыкальнаго Общества онъ былъ просто неузнаваемъ. У него явилась такая увѣренность, такая сила въ тонѣ и чистота въ отдѣлкѣ деталей, такая пѣвучесть, такой блескъ, такая теплота и чувство мѣры, которыя свойственны только первокласснымъ виртуозамъ. Нельзя не радоваться, видя, что этотъ талантливый артистъ оказывается вмѣстѣ съ тѣмъ и добросовѣстнымъ человѣкомъ. Самонадѣянность и безусловная вѣра въ свои достоинства, столь часто встрѣчаемыя, къ сожалѣнію, особенно въ русскихъ молодыхъ артистахъ,—могли бы пошатнуть прочную репутацію г. Гржимали. Теперь, благодаря усердію и труду, онъ сдѣлалъ огромный шагъ впередъ въ мнѣніи публики и если не заставилъ забыть г. Лауба, что невозможно, такъ какъ у послѣдняго на аренѣ скрипичной виртуозности нѣтъ соперниковъ, то далъ почувствовать свою собственную силу, совершенно достаточную для того, чтобы занять очень видное мѣсто среди наиболѣе извѣстныхъ виртуозовъ нашего времени. Г-жа Искрицкая, исполнившая вышеупомянутые вокальные нумера концерта, пѣла не безъ успѣха.

Она обладаетъ очень низкимъ, краснваго тэмбра контральто-вымъ голосомъ; но къ сожалѣнію, какъ всѣ ученицы г-жи Виссенъ-Соломанъ, за исключеніемъ г-жи Лавровской, она поетъ сухо, безжизненно, холодно. Г-жа Искрицкая производитъ впечатлѣніе ученицы, хорошо затвердившей урокъ. Будемъ надѣяться, что въ ней со временемъ загорится пламя страсти и вдохновенія и что это пламя согрѣетъ и оживитъ до сихъ поръ еще не прочувствованное, ученически незрѣлое исполненіе ея.

Перехожу теперь къ краткому отчету о прощальномъ бенефисѣ г-жи Патти. Шелъ „Севильскій Цирюльникъ“ Россини, эта безцѣнная жемчужина итальянской музыки. Россини былъ великъ въ вещахъ малыхъ; его сфера—легкій комическій родъ, и на этомъ полѣ никто, не исключая высокодаровитаго Обера, не могъ состязаться съ нимъ. Ничего нѣтъ увлекательнѣе, какъ непринужденная, безыскусственная веселость россиніевской музыки. Она такъ кокетливо мила, такъ изящна, такъ искренна,—какъ никакая другая музыка въ легкомъ родѣ, и, если ко всему этому присовокупить мастерство Россини въ гармоніи, въ искусствѣ писать для голоса такъ, чтобъ пѣвцу пѣть было и пріятно и удобно, его блестящую, ловкую инструментовку,—то въ результатѣ выйдетъ образцовое и вмѣстѣ неподражаемое лирическое произведеніе.

Если есть въ мірѣ пѣвица, стоящая на высотѣ этой превосходной музыки, то ужъ, конечно, эта пѣвица никто иная, какъ г-жа Патти. Въ роли Розины она выше всякихъ похвалъ. Чудный голосъ, очаровательно милая наружность, свободная отъ всякой искусственности игра, музыкальность, твердость интонаціи, необыкновенно добросовѣстное исполненіе, абсолютная чистота колоратуры,—все это дѣлаетъ г-жу Патти вполнѣ достойной тѣхъ овацій, которыми она была чествована въ своемъ бенефисѣ. По поводу этихъ овацій можно было бы разсказать нѣсколько эпизодовъ, съ очень комической стороны рисующихъ нашу московскую публику,—но я не имѣю никакого права врываться въ область моего товарища по фельетону „Русскихъ Вѣдомостей“, г. Скромнаго Наблюдателя. Какъ бы то ни было, но г-жа Патти получила нѣсколько цѣнныхъ подарковъ, была закидана цвѣтами и лаврами, чему я весьма радъ, ибо повторяю, г-жа Патти не только превосходная, неподражаемая пѣвица, но и добросовѣстнѣйшая изъ артистокъ.

Но что теперь сказать о неприличномъ, возмутительномъ и неумѣстномъ въ Императорскомъ театрѣ гаэрствѣ гг. Босси и Котоньи. Г. Босси ревѣлъ осломъ, кричалъ, какъ клоунъ въ циркѣ, кривлялся, метался, какъ угорѣлый. Г. Котоньи прыгалъ

ло-козлиному, дрыгалъ ногами, чихалъ какимъ-то особеннымъ способомъ,—ну словомъ, оба артиста старались перещеголять другъ друга въ поясничествѣ и фиглярствѣ. Положимъ, что г. Котоньи, привыкшій исполнять злодѣевъ и лишенный природнаго комизма, прибѣгалъ къ штукамъ, чтобы замѣнить ими недостатокъ веселости, столь необходимой для исполненія Фигаро. Но какимъ образомъ г. Босси, артистъ въ высшей степени почтенный и обладающій весьма сильнымъ комическимъ дарованіемъ, нашелъ нужнымъ прибѣгать къ плоскому фарсу, — этого я не могу постигнуть. Что касается Альмавивы въ исполненіи г. Винцани, то мнѣ показалось, что этотъ артистъ былъ боленъ и лишенъ голоса—его едва было слышно. Мнѣ не удалось быть на представленіи „Фауста“ съ г-жею Нильсонъ въ роли Маргариты: говорятъ, что артистка была принята восторженно.

XLI.

Третье симфоническое собраніе.—Итальянская опера.—Общество любителей искусствъ музыкальнаго и драматическаго.

(№ 261. Среда 4 декабря 1874 года).

Капитальными пьесами превосходной программы третьяго симфоническаго собранія были: первая симфонія (B—dur) Шумана и концертъ Литольфа.

Симфонія написана въ 1841 году и была первымъ опытомъ Шумана въ симфоническомъ родѣ. Начавши писать съ двадцатилѣтняго возраста и произведя множество превосходныхъ фортепіанныхъ сочиненій, а также массу романсовъ и пѣсенъ, Шуманъ только на одиннадцатомъ году своей композиторской дѣятельности и на тридцать первомъ году жизни рѣшился приступить къ оркестровому сочиненію. Уже самое то обстоятельство, что этотъ мастеръ такъ поздно принялся за симфонію, служитъ доказательствомъ, что онъ не питалъ особенной склонности къ оркестру. Великій знатокъ всѣхъ свойствъ и малѣйшихъ рессурсовъ своего любимаго инструмента—фортепіано, неподражаемый мастеръ въ искусствѣ извлекать богатую и сочную звучность изъ этого оркестра въ миніатюрѣ,—Шуманъ, повидимому, нисколько не соблазнялся неисчерпаемымъ богатствомъ красокъ настоящаго оркестра. Все позднѣйшее его творчество обличаетъ въ немъ художника, лишеннаго чутья къ колориту, геніальнаго рисовальщика, пренебрегающаго красками, предпочитающаго карандашъ и перо—кисти. Самые восторженные поклонники шумановской музыки, всегда богатой содержаніемъ и всегда блѣдной красками, соглашаются, что его лучшія оркестровыя произведенія выигрываютъ въ переложеніи на фортепіано. Шуманъ не обладалъ искусствомъ свои богатыя мысли воплощать въ красивые звуки; его инструментовка всегда густа и массивна, но лишена блеска и прозрачности. Эта

характеристическая, отрицательная черта шумановскаго творчества очень рѣзко выразилась въ его первой симфоніи. Говорятъ, что это сочиненіе было написано имъ подъ сильнымъ вліяніемъ и ближайшимъ руководствомъ Мендельсона, который въ то время находился въ главѣ живыхъ представителей германской симфонической школы. Слѣды этого вліянія однако жъ нисколько не даютъ себя чувствовать. Болѣе сильная и мощная, въ сравненіи съ Мендельсономъ, индивидуальность сказалась въ первомъ симфоническомъ произведеніи Шумана сразу, со всѣми своими положительными и отрицательными свойствами. Богатая фантазія, простота и безыскусственность замысла, бетховенская пластичность органически сложившейся формы съ одной стороны, безколоритная, чрезмѣрно густая, скрадывающая прелесть деталей, инструментовка, съ другой—вотъ что представляетъ первый симфоническій опытъ Шумана.

Онъ начинается съ интродукціи, въ которой основная мысль первой части излагается въ тихомъ темпо одними мѣдными инструментами и еще разъ повторяется всей массой оркестра. Это какъ бы сигналъ, предшествующій пестрому послѣдованію роскошныхъ картинъ, которыя въ дальнѣйшемъ ходѣ пьесы открываются слушателю. Торжественно радостная первая тема смѣняется противоположнаго характера эпизодомъ, имѣющимъ, несмотря на контрастъ, тѣсную связь съ предъидущимъ. Видно, что обѣ темы родились въ фантазіи Шумана вмѣстѣ; въ ихъ соединеніи нѣтъ того шва, который всегда даетъ себя чувствовать въ произведеніи второстепеннаго мастера, внѣшнимъ образомъ склеивающаго свои мысли. Въ разработкѣ этихъ темъ Шуманъ, нисколько не отступая отъ классическихъ формъ, завѣщанныхъ Моцартомъ и Бетховеномъ, вводитъ совершенно новые пріемы и выказываетъ самобытность, вполнѣ свободную отъ вліянія прежнихъ мастеровъ. Вся первая часть симфоніи представляетъ вообще ту особенность, что романтическій, новый оригинальный поэтическій мысли слагается въ установленную традиціями форму; это какъ бы звено, связующее классическую школу, завершенную Бетховеномъ, съ новымъ направленіемъ, по которому Шуманъ пошелъ вмѣстѣ съ Шопеномъ и Берліозомъ. Этимъ эклетическимъ характеромъ запечатлѣны и остальныя части симфоніи. Въ andante красивая мелодія элегическаго настроенія сопровождается прелестными варіаціями и произноситъ невыразимо обаятельное впечатлѣніе, особенно когда она переходитъ къ віолончелямъ въ тонѣ нижней доминанты. Въ третьей части, по ритму своему напоминающей скорѣе менуэтъ, чѣмъ скерцо, въ томъ видѣ, какъ его ввелъ въ симфонію Бет-

ховенъ, особенно замѣчательно первое трio съ его прелестными перекликаніями аккордовъ поочередно въ струнной и духовой группахъ, а также заключительная кода съ ея стремительнымъ синкопированнымъ ритмомъ и оригинальною гармонизацией. Финалъ, размашистый, блестящій, законченный по формѣ, богатый красивыми модуляціями и разнообразіемъ ритма и гармоніи,—служитъ превосходнымъ заключеніемъ этого изящнаго произведенія.

Солистомъ на этомъ собраніи былъ Н. Г. Рубинштейнъ. Онъ сыгралъ одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній фортепіанной литературы, знаменитый D—moll'ный концертъ Литольфа. Пьеса эта есть необыковенно удачная попытка сопоставленія оркестра съ его фотографіей-фортепіано, такъ, чтобы послѣдній не игралъ первенствующей роли, а боролся бы съ могучимъ соперникомъ. Чтобы идея, положенная въ основаніе этого произведенія, уяснилась для слушателя, чтобы концертирующій инструментъ вышелъ побѣдоноснымъ изъ неровной борьбы, должна быть пьеса Литольфа исполнена очень сильнымъ виртуозомъ и едва ли кромѣ г. Рубинштейна найдется кто нибудь, обладающій совокупностью артистическихъ данныхъ, нужныхъ для совершенія подобнаго подвига. У г. Рубинштейна замѣчательно то равновѣсіе различныхъ виртуозныхъ качествъ, которое ставитъ его вмѣстѣ съ старшимъ братомъ во главѣ современныхъ піанистовъ. Необыкновенная сила тона и размаха умѣряется удивительно мягкимъ туше, порывистое вдохновеніе удерживается въ предѣлахъ изящнаго глубоко объективнымъ отношеніемъ къ исполняемому, техника его стоитъ на высшей степени развитія, но онъ не жертвуетъ отдѣлкѣ и чистотѣ деталей высшей цѣлью исполнителя—вѣрной интерпретацией общей идеи исполняемаго, словомъ превосходная техника идетъ у него всегда объ руку съ художественностью и чувствомъ мѣры. Насколько исполненіе первой части и финала отличалось силой, блескомъ, мужественною энергіей, настолько-же воздушно-легкое, пикантное скерцо было передано съ тонкой поэтичностью и граціей, а адажіо съ благородной выразительностью. Г. Рубинштейнъ вызвалъ, разумѣется, шумныя долго не смолкавшія рукоплесканія.

Кромѣ этихъ двухъ большихъ произведеній, были исполнены: эффектная увертюра Вебера съ прусскимъ народнымъ гимномъ въ концѣ и мужской хоръ изъ оперы Вагнера „Морякъ скитается".

Въ итальянской оперѣ на прошлой недѣлѣ шла новая для Москвы опера Тома, автора „Гамлета", „Миньона". Мнѣ не уда-

лось быть на первомъ представленіи этой маленькой комической оперы; второе же представленіе, на которое я счелъ долгомъ отправиться, чтобы дать читателямъ отчетъ о новомъ французскомъ явленіи на репертуарѣ нашей итальянской оперы, не состоялось по болѣзни г-жи Томмази, такъ что отчетъ этотъ я принужденъ отложить до слѣдующей рецензіи. Вмѣсто „Миньоны“ мнѣ пришлось выслушать „Фауста“, которымъ несчастный четвертый абонементъ, вслѣдствіе болѣзни, такъ не кстати посѣтившей и безъ того уже обижаемую публикой г-жу Томмази, угощаютъ уже четвертый разъ въ этомъ сезонѣ. Гг. абоненты отмстили за свою пресыщенность музыкой „Фауста“ очень неблагосклоннымъ или по крайней мѣрѣ холоднымъ пріемомъ г-жи Нильсонъ, которая однако жъ нисколько не виновата въ томъ, что г-жа Томмази слегла въ постель. Этотъ способъ сваливать бѣду съ больной головы на здоровую отличается по меньшей мѣрѣ нелогичностью и непослѣдовательностью. Г-жа Нильсонъ играла и пѣла въ этотъ вечеръ также точно, какъ и всегда. Чѣмъ больше присматриваешься и прислушиваешься къ этой артисткѣ, тѣмъ больше въ ней разочаровываешься. Не мое дѣло разбирать исполненіе ею роли Маргариты съ драматической стороны, но я попросилъ-бы какого нибудь знатока по этой части объяснить, почему г-жа Нильсонъ, въ первой своей выходной сценѣ третьяго акта считаетъ нужнымъ изображать изъ себя какую-то разбитную пейзанку, прохаживающуюся по своей комнаткѣ съ напускною развязностью, съ мужчинскимъ раскачиваніемъ рукъ, съ холодной ничего не выражающей неподвижностью лица? Почему, при каждомъ движеніи, позѣ, поворотѣ, встрѣчаешь въ игрѣ ея очень ловкіе и отлично заученные, но стереотипно повторяющіеся пріемы? Почему мнѣ, нѣкогда приведенному въ изумленіе ея искусною игрою, начинаетъ мерещиться въ воспроизведеніи ею роли Маргариты, какая-то сухость, дѣланность, холодная рефлективность, безстрастное изложеніе хорошо затвержденнаго урока? Почему ни на минуту я не переставалъ видѣть въ Маргаритѣ искусную лицедѣйку г-жу Нильсонъ, которая съ тою-же холодной неподвижностью уйдетъ со сцены за кулису, съ невозмутимымъ спокойствіемъ переодѣнется и отправится домой, да, ложась спать, будетъ развѣ помышлять о непостижимой непослѣдовательности московитовъ, почему то разсердившихся на нее за флюсъ г-жи Томмази, точно-будто она въ чемъ нибудь тутъ виновата и какъ будто она на этотъ разъ не выдѣлала всего того, за что прежде ее провожали оглушительными рукоплесканіями или кликами восторга? „Не забыла-ли я въ сценѣ у церкви сдѣлать такой-то жестъ

или принять такую то позу?—подумаетъ г-жа Нильсонъ. Но вспомнитъ, что все добросовѣстно и умно сдѣлала и заснетъ сномъ человѣка, честно исполнившаго свой долгъ.

Такъ думалось мнѣ, смотря на игру ея въ „Фаустѣ“, и думы эти были такъ неотвязны, что, я хотя и робко, но рѣшаюсь предложить ихъ на обсужденіе читателя. Что г-жа Нильсонъ обладаетъ красивой наружностью, что она умна и искусна, въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія. Но такая ли она въ самомъ дѣлѣ вдохновенная художница, какъ у насъ принято думать,—вотъ вопросъ, на который я радъ буду получить отвѣтъ отъ людей болѣе меня компетентныхъ. Что касается до музыкальнаго исполненія Маргариты, укажу на два несомнѣнныхъ недостатка, г-жа Нильсонъ интонируетъ очень не чисто и склонна пѣть на четверть тона ниже чѣмъ слѣдуетъ. Кромѣ того у нея ритмъ неопредѣленный, расплывающійся, идущій постоянно въ разладъ съ оркестромъ. То она уйдетъ впередъ, то неожиданно затянетъ, то придѣлаетъ къ ровной кантиленѣ украшеніе, на техническомъ языкѣ называемое группетто, и такимъ способомъ измѣнитъ относительную продолжительность ноты, написанной авторомъ, и исказитъ приданный имъ мелодіи первоначальный смыслъ. Мнѣ кажется, что главная чара въ пѣніи г-жи Нильсонъ таится въ среднемъ регистрѣ ея нѣсколько матоваго, какъ-бы подернутаго флеромъ голоса. Эти среднія ноты ея діапазона дѣйствительно очаровательны по звуку, необыкновенно страшному, никогда не бывалому. Въ этихъ звукахъ есть что то сладко щекотящее нервы, что-то захватывающее и пріятно раздражающее. Кромѣ того, и въ пѣніи, какъ въ игрѣ, бездна разсчетливости, ума, обдуманности, экономіи въ эксплоатаціи своихъ средствъ и, можетъ быть, тонкаго изученія свойствъ и степени пониманія публики, передъ которой она дѣйствуетъ. Г. Капуль—пѣвецъ, не одаренный богатыми голосовыми средствами, но поющій со вкусомъ, и, какъ мнѣ кажется, съ неподдѣльной горячностью. Онъ слишкомъ много играетъ, подчеркиваетъ каждый слогъ, сопровождаетъ жестомъ каждое отдѣльное слово,—но все это дѣлается красиво и тепло.

О г. Джаметѣ въ роли Мефистофеля я уже однажды говорилъ: это артистъ очень высокаго достоинства; голосъ его превосходенъ, игра, можетъ быть нѣсколько утрированная, какъ всегда у французовъ, но осмысленная до малѣйшихъ подробностей.

Въ минувшее воскресенье состоялось первое исполнительное (?) собраніе Общества любителей искусствъ музыкальнаго и драматическаго. Музыкальная часть вечера состо-

яла изъ увертюръ Вебера и Мендельсона, исполненныхъ оркестромъ общества подъ управленіемъ г. Дюшена, первой части концерта Бетховена, съигранной тѣмъ же г. Дюшеномъ, и скрипичнаго соло. Мнѣ удалось слышать только первыя двѣ пьесы: увертюру Вебера изъ оперы „Peter Schmoll“ (1801) и концертъ Бетховена. Оркестръ, состоящій преимущественно изъ дилеттантовъ, оказался весьма исправнымъ. Увертюра прошла бойко, твердо и чисто, словомъ настолько хорошо, насколько это возможно для любительскаго оркестра, притомъ еще не съигравшагося. Исполненіе этой пьесы дѣлаетъ большую честь какъ членамъ любителямъ оркестра, такъ и ихъ дирижору. Концертъ Бетховена былъ бы исполненъ хорошо, если бы только г. Дюшенъ соблюдалъ бо̀льшую послѣдовательность и вѣрность въ темпѣ,—его ритмъ не выдержанъ и не ровенъ. Напримѣръ, вторую тему онъ беретъ положительно вдвое скорѣе предъидущаго, между тѣмъ какъ у Бетховена нѣтъ никакого указанія на это ничѣмъ не мотивированное ускореніе.

XLII.

Кіевская опера.—Четвертое симфоническое собраніе.

(№ 271. Вторникъ 17 декабря 1874 года).

Читатель, надѣюсь, не посѣтуетъ на меня, если я скажу ему сегодня нѣсколько словъ о состояніи русской оперной сцены въ Кіевѣ, гдѣ я только что провелъ нѣсколько дней. Я лелѣю себя сладкой надеждой, что не весь читающій въ Москвѣ людъ погруженъ по горло въ интересы нашей итальянской оперы, которая, мимоходомъ сказать, мало-по-малу исходитъ постепенно изъ сферы искусства въ область аффери и скоро, къ величайшему моему удовольствію, выйдетъ совершенно изъ предѣловъ моей музыкальной компетентности. Въ самомъ дѣлѣ, побывавъ въ театрѣ въ Кіевѣ, гдѣ я слышалъ оперу въ настоящемъ смыслѣ этого слова, я больше чѣмъ когда-нибудь почувствовалъ то унизительное положеніе, въ которое ставитъ русское музыкальное искусство аффера итальянской оперы, свившая себѣ, подъ покровительственнымъ крылышкомъ дирекціи театровъ, теплое гнѣздышко въ Москвѣ. Болѣе чѣмъ когда-нибудь я уразумѣлъ, до какой степени спеціалисту по части музыки не приличествуетъ серьезно говорить о подвигахъ итальянскаго аффериста на сценѣ Императорскаго театра въ русской столицѣ. Пусть себѣ собираютъ обильную дань съ Москвы, пока еще есть въ ней контингентъ публики, ловящійся на удочку громкихъ именъ г-жъ Патти и Нильсонъ; пусть угощаютъ эту публику ежедневными представленіями оперы, въ которой поетъ измученный и еле слышный хоръ, въ которой пиликаетъ оркестръ, не соотвѣтствующій по своему составу и силѣ размѣрамъ и внѣшности театра; пусть съ грѣхомъ пополамъ, отмахиваются на сценѣ этого театра несложенныя и несрепетованныя, до отвращенія пріѣвшіяся „Травіаты“, „Сонамбулы“ и вся остальная итальянская музыкальная стряпня; пусть все это безъ

протеста слушается, обсуждается и комментируется, пусть завзятые итальяноманы продолжаютъ свой вѣчный споръ о преимуществахъ той или другой звѣзды итальянскаго персонала:— я отказываюсь принимать во всемъ этомъ какое бы то ни было участіе. Кстати, теперь, когда дѣйствительно великая итальянская артистка г-жа Патти уже давно въ Петербургѣ, пикантная, но далеко не великая, г-жа Нильсонъ на пути въ Парижъ, а г. Поденъ тоже скоро насъ покинетъ, и говорить-то не о чемъ. Гдѣ репертуаръ разнообразенъ и интересенъ, гдѣ въ исполненіи есть ансамбль, гдѣ постановка тщательно обдумана, богата и изящна, гдѣ въ общемъ ходѣ оперная дѣла, кромѣ меркантильнаго стремленія къ легкой наживѣ, замѣтно преслѣдованіе художественныхъ цѣлей,—тамъ для музыкальнаго рецензента есть всегда обильная пища для бесѣды съ читателемъ. У насъ ничего этого нѣтъ; у насъ на сценѣ Большого театра царитъ духъ биржевой спекуляціи, не имѣющій ничего общаго съ интересами искусства. Пожалуй о ходѣ этой спекуляціи, отъ времени до времени, я буду сообщать читателю въ самыхъ краткихъ выраженіяхъ, которыя я намѣренъ заимствовать изъ терминологіи биржевого отдѣла въ газетахъ, но вести постоянную хронику—не берусь. Очень радъ, что въ настоящую минуту могу сообщить читателю извѣстіе о сильномъ паденіи акцій итальянскаго оперная предпріятія. Концертъ, данный въ воскресенье, 8-го декабря, далъ сборъ ничтожный; бенефисъ г. Нодена привлекъ не болѣе половины театра, бенефисъ г. Котоньи, за совершеннымъ отсутствіемъ сбора, отмѣненъ, — словомъ, съ итальянской оперой т и х о, какъ говорится въ биржевой хроникѣ о салѣ, кожѣ, поташѣ и хлѣбѣ. Но я отвлекся отъ кіевской оперы, по поводу которой началъ мою бесѣду съ читателемъ.

И такъ, я провелъ нѣсколько дней въ Кіевѣ и познакомился съ тамошней оперой. Во главѣ администраціи стоитъ г. Сѣтовъ, высокоталантливый пѣвецъ и актеръ, подвизавшійся нѣкогда съ огромнымъ успѣхомъ на сценѣ петербургской, затѣмъ перешедшій на московскую, въ послѣдствіи бывшій главнымъ режиссеромъ на обѣихъ столичныхъ сценахъ, наконецъ, занимавшій въ послѣдніе годы мѣсто преподавателя вокально-драматическаго искусства при театральномъ училищѣ въ Петербургѣ. Г. Сѣтовъ только съ нынѣшняго года сдѣлался антрепренеромъ кіевскаго городского театра, и слѣдуетъ удивляться энергіи, искусству, ловкости, знанію дѣла, которыя онъ обнаружилъ, поставивъ свое предпріятіе въ столь короткое время на такую высокую точку, что развѣ петербургская русская опера,—хотя въ

послѣднее время и много утратившая своего прежняго блеска, но все еще замѣчательно хорошо управляемая,—можетъ выдержать побѣдоносное сравненіе съ кіевской. Персоналъ г. Сѣтова очень богатъ. Въ женскомъ персоналѣ наибольшее вниманіе обращаютъ на себя пѣвицы: г-жи Ильина, Массини, Люценко, Пускова, Махина; въ мужскомъ: гг. Орловъ, отсутствіе котораго такъ тягостно для петербургской оперы, Стравинскій, Ляровъ, Соколовъ, Андреевскій. Кромѣ того у г. Сѣтова гоститъ въ настоящее время г-жа Меньшикова, а въ ближайшемъ будущемъ ожидается г-жа Лавровская, съ которой имъ заключено уже условіе.

Оркестромъ управляетъ одинъ изъ лучшихъ учениковъ, выпущеныхъ петербургской консерваторіей во времена А. Рубинштейна, г. Альтани. Режиссеромъ кіевской оперы состоитъ, много лѣтъ прослужившій въ этой должности при петербургской русской оперѣ, г. Каратыгинъ. Затѣмъ г. Сѣтовъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи прекрасно организованный хоръ, хорошую балетную труппу, нѣсколько декораторовъ, словомъ все, что составляетъ неизбѣжную принадлежность оперной сцены. Что касается костюмовъ, то эта часть дѣла находится въ распоряженіи г-жи Сѣтовой и доведена ею до такой высокой степени совершенства, что въ отношеніи изящества, богатства и исторической вѣрности костюмовъ, кіевскій театръ нисколько не уступаетъ петербурскому и неизмѣримо выше московскаго.

Г. Сѣтовъ держится разумнаго правила—ставить оперъ не много но за то ставить хорошо. Не лучше-ли, въ самомъ дѣлѣ, по три раза послушать нѣсколько оперъ, тщательно срепетованныхъ, отлично поставленныхъ, исполняемыхъ артистами не только хорошими, но и твердыми въ своихъ партіяхъ, чѣмъ по одному разу увидѣть огромное множество различныхъ оперъ, безъ толку, безъ ансамбля, кое-какъ отхватанныхъ, лишь бы только въ печатномъ репертуарѣ красовалась пѣлая страница, наполненная названіями итальянскихъ оперныхъ издѣлій, какъ это дѣлается у насъ въ Москвѣ. Съ сентября, въ началѣ котораго открылся сезонъ, на кіевскомъ театрѣ шло шесть оперъ, а именно: „Жизнь за Царя“, выдержавшая уже семнадцать представленій, „Фаустъ“, „Линда“, „Трубадуръ“, „Галька“ и „Опричникъ“. Въ мое кратковременное пребываніе въ Кіевѣ, мнѣ пришлось присутствовать на представленіяхъ: „Трубадура“, „Гальки“ и „Опричника“. Въ первой изъ этихъ оперъ я слышалъ хорошо всѣмъ извѣстную г-жу Меньшикову, голосъ которой еще ни на волосъ не утратилъ своей свѣжести, не менѣе извѣстнаго г. Орлова съ его феноменальнымъ голосомъ и игрой, которая, съ тѣхъ

норъ, какъ этотъ пѣвецъ покинулъ г. Москву, сдѣлалась неу-наваема, затѣмъ г-жу Ильину, пѣвицу съ громаднымъ, сильнымъ и вмѣстѣ необычайно пріятнымъ mezzo-soprano, баритона г. Соколова, молодого человѣка, полнаго самыхъ драгоцѣнныхъ задатковъ, и баса г. Лярова, густой, мощный, басовой органъ котораго не имѣетъ себѣ равнаго въ Россіи, если не считать г. Васильева, поющаго на Маріинской сценѣ. Въ „Галькѣ“ главныя роли были исполнены г-жей Меньшиковой и г. Орловымъ. Въ этой милой оперѣ я особенно оцѣнилъ хоръ, который, стараніями капельмейстера г. Альтани и его помощника г. Гекеля, доведенъ до высшей степени совершенства. Въ Москвѣ такого хора никогда не слыхали. Тутъ же въ третьемъ дѣйствіи я видѣлъ очень хорошую балетную труппу г. Сѣтова.

Теперь да позволено мнѣ будетъ нѣсколько долѣе остановиться на исполненіи „Опричника“, первое представленіе котораго состоялось въ понедѣльникъ, 9 декабря. Читателю, быть можетъ не совсѣмъ безъизвѣстно, что я нахожусь въ самомъ близкомъ отношеніи къ этому лирико-драматическому произведенію и, можетъ быть, именно вслѣдствіе этой близости, я усматриваю въ немъ такое огромное множество недостатковъ, какъ со стороны музыкальной, такъ и въ особенности со стороны сценической, какого не замѣтитъ и самое злонамѣренное критическое ехидство. Вотъ почему, отправляясь въ Кіевъ, я сомнѣвался, чтобы провинціальная сцена могла успѣшно сладить съ оперой, трудной по музыкѣ и неблагодарной по сценическому эффекту; тотъ фактъ, что „Опричникъ“ не потерпѣлъ фіаско въ Петербургѣ, я приписалъ обаянію и превосходной обстановкѣ блестящей столичной сцены. Мои сомнѣнія оказались однакожъ неосновательными. Я смѣло утверждаю, что за исключеніемъ оркестра, который, хотя составленъ и недурно, а управляется очень хорошо, но по неполнотѣ, недостаточности и отсутствію равновѣсія между струнной и духовой группами, никоимъ образомъ не можетъ быть сравненъ съ превосходнѣйшимъ оркестромъ г. Направника, да еще кромѣ декораціонной части, — за исключеніемъ, говорю, этихъ важныхъ факторовъ въ успѣхѣ опернаго исполненія, „Опричникъ“ идетъ въ Кіевѣ во всякомъ случаѣ не хуже, чѣмъ въ Петербургѣ. Если въ столицѣ главныя роли были поручены превосходнымъ артистамъ, таланту и умѣлости которыхъ авторъ обязанъ тѣмъ, что его опера не пала, то и въ Кіевѣ распредѣленіе ролей не оставляло желать ничего лучшаго. Начать съ того, что г. Орловъ, который, по исключительности своихъ несравненныхъ вокальныхъ средствъ, едва-ли не одинъ только и можетъ справиться съ трудною, непрак-

гично написанною ролью Андрея,—пѣлъ въ Кіевѣ точно такъ же хорошо, сильно, тепло, мощно, какъ и въ Петербургѣ. Г-жа Массини (Наталья) исполнила свою партію съ замѣчательной страстностью, умомъ и чувствомъ. Г-жа Ильина въ партіи Морозовой обнаружила и мощный, изумительно красивый голосъ, и сильный драматизмъ. Г. Стравинскій въ качествѣ молодого, только что начинающаго артиста, конечно не можетъ быть поставленъ рядомъ съ такимъ зрѣлымъ перворазряднымъ артистомъ, какъ г-нъ Мельниковъ, однако жъ его прекрасный голосъ и оживленная игра выдвинули не особенно богатую и благодарную роль Вязьминскаго на первый планъ. Роль Басманова была поручена любимицѣ кіевской публики г-жѣ Пусковой, которой авторъ долженъ быть глубоко благодаренъ за то, что, взявшись за второстепенную роль, она уже однимъ своимъ появленіемъ въ числѣ дѣйствующихъ лицъ содѣйствовала общности ансамбля. Эта артистка и въ незначительной партіи Басманова нашла однако жъ случай блеснуть красотой своего сильнаго, мощнаго контральто.

Что касается общаго музыкальнаго выполненія, правильности темпа, чистоты, нюансировки въ цѣломъ и въ деталяхъ,—то оно не оставляло желать ничего лучшаго. Нельзя не удивляться, какимъ образомъ капельмейстеръ г. Альтани, таланту и энергіи котораго слѣдуетъ всего болѣе приписать успѣшность ансамбля, могъ, при ограниченномъ составѣ своего оркестра, выйти побѣдителемъ изъ исполненія партитуры, разсчитанной на оркестровыя средства большой столичной сцены.

Декораціи новы и очень изящны. Нельзя требовать, чтобы частный, притомъ начинающій свою дѣятельность, театръ могъ въ этомъ отношеніи сравняться съ превосходной декораціонной обстановкой Маріинскаго театра, и я поступилъ бы недобросовѣстно, если бъ сказалъ, что Кіевъ въ декораціяхъ не отсталъ отъ Петербурга, — однако жъ онѣ нисколько не препятствуютъ общности художественнаго впечатлѣнія. О костюмахъ я уже говорилъ: такой роскоши, богатства и вмѣстѣ такого тщательнаго соблюденія исторической вѣрности я не видѣлъ нигдѣ, кромѣ первоклассныхъ европейскихъ сценъ.

Пусть не сѣтуетъ на меня читатель, если я позволилъ себѣ утруждать его вниманіе сообщеніемъ ему подробныхъ свѣдѣній о слышанномъ мною на Кіевской сценѣ. Распространившись объ исполненіи въ Кіевѣ „Опричника“, я былъ руководимъ совсѣмъ не авторскимъ самолюбіемъ, въ наивности своей разсчитывающимъ, что публика также точно интересуется судьбой его музыкальнаго дѣтища, какъ и самъ авторъ, а желаніемъ дать по-

нятіе тѣмъ изъ читателей, которыхъ распространеніе и успѣхи родного искусства интересуютъ болѣе трелей г-жи Маримонъ и жеманныхъ позъ г. Капуля, о томъ, до какой степени частная предпріимчивость въ дѣлѣ искусства предпочтительна чиновническому управленію оперным дѣломъ. Мнѣ бы хотѣлось, чтобы хотя малая доля читающей публики устыдилась той изолированности отъ участія въ поступательномъ движеніи русскаго искусства, въ которое театральная администрація ставитъ Москву, отдавая и себя, и русскихъ артистовъ, и русскую публику съ руками и ногами, въ безконтрольное распоряженіе изъ-за моря налетающихъ на насъ жадныхъ, хищныхъ птицъ, которыя, насытивъ свою утробу, опустошивъ нашу страну и обезсиливъ добрую почву, улетятъ, да еще посмѣются надъ нами.

Впрочемъ..... съ г-жей Маримонъ, Капулемъ и tutti quanti. тихо. Спросъ слабѣетъ. Въ добрый часъ.

Въ четвертомъ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества красою программы была музыка Глинки въ трагедіи „Князь Холмскій“. Въ этомъ произведеніи Глинка является однимъ изъ капитальнѣйшихъ симфонистовъ нашего вѣка.

Въ „Князѣ Холмскомъ“ есть множество чертъ, напоминающихъ кисть Бетховена. Та же умѣренность въ средствахъ и полное отсутствіе битья на внѣшній эффектъ; та-же трезвая красота ясно изложенной, не измышленной, а вдохновенной мысли; та-же пластичность формы и слитость самыхъ контрастирующихъ по характеру частей сочиненія, наконецъ та-же неподражаемая инструментовка, чуждая аффектаціи и изысканности, сильная безъ шума и треска, прозрачная безъ пустоты и неопредѣленности гармоническаго рисунка. Съ какимъ, напримѣръ, мастерствомъ сдѣланъ Глинкой переходъ отъ интродукціи къ Allegro въ увертюрѣ! Какое чарующее впечатлѣніе производитъ въ этомъ мѣстѣ диссонирующее чрезмѣрное трезвучіе, подобно ловѣщему предчувствію, неожиданно переносящее слушателя отъ воинственно-торжественнаго настроенія къ бурному мрачному Allegro. Съ неменьшимъ искусствомъ Глинка связываетъ, потомъ сливаетъ въ одновременное сочетаніе обѣ основныя мысли Allegro увертюры и, наконецъ, послѣ всесторонней разработки ихъ, переходитъ къ постепенному замиранію на заключительномъ тоническомъ аккордѣ. Каждый изъ слѣдующихъ за увертюрой антрактовъ есть маленькая картинка, написанная рукою великаго художника, симфоническое чудо, стоющее цѣлаго вороха длинныхъ симфоній второстепенныхъ композиторовъ. Особенно обаятельное впечатлѣніе производитъ антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ, рисующій любовныя томленія Холмскаго,

прерываемыя пробужденіемъ чувства долга къ отечеству, противъ котораго приходится бороться его любовной страсти. Далѣе не можетъ идти художническое творчество; передъ подобной красотой опускаются руки и чувствуется совершенное безсиліе выразить ее словами...

Я безъ намѣренія употребилъ выраженіе объ опущенныхъ рукахъ, но выходитъ такъ, какъ будто я хочу каламбуромъ намекнуть на то, что публика не рукоплескала. Къ сожалѣнію, не давящая сила впечатлѣнія, не глубокое сознаніе красоты глинкинской музыки парализовали публику, — о нѣтъ! Причина ея краснорѣчиваго молчанія нѣчто совсѣмъ противоположное, о чемъ лучше я не скажу ни слова, предоставляя читателю самому рѣшить вопросъ, отчего бываютъ люди и даже сборища людей, приходящіе въ яростный восторгъ отъ каррикатуры „Развлеченія“, или гривуазной шансонетки Лекока, но безмолствующіе передъ картиной Рафаэля, или послѣ симфоніи Бетховена. Только пѣсенка Ильинишны, самый слабый изъ всѣхъ нумеровъ этой музыки, хорошо исполненный г-жей Кадминой, вызвалъ довольно шумное одобреніе.

Съ неменьшимъ равнодушіемъ публика отнеслась и къ г. Фитценгагену, отлично исполнившему концертъ Грюмахера. А между тѣмъ, г. Фитценгагенъ играетъ умно, ловко, талантливо, прочувствованно, да притомъ обладаетъ сильнѣйшей техникой. Въ заключеніе была исполнена одна изъ восьмидесяти симфоній Гайдна—древняя, но хорошая вещь!

XLIII.

Пятое симфоническое собраніе. Вторая квартетная серія. Итальянская опера.

(№ 2, 3 января 1875 г.)

Программа пятаго симфоническаго собранія Русскаго Музыкальнаго Общества была составлена необычайно интересно. Кромѣ большой новой русской симфоніи, кромѣ русскаго піаниста, дебютировавшаго въ этотъ вечеръ передъ московскою публикою, мы слышали очаровательную арію Моцарта въ чудномъ исполненіи г. Нодена и наконецъ одно изъ превосходнѣйшихъ, поэтичнѣйшихъ произведеній великаго французскаго музыканта Берліоза. Скажу сначала нѣсколько словъ объ этомъ лучшемъ украшеніи программы послѣдняго симфоническаго концерта.

Изъ длиннаго ряда вокальныхъ и симфоническихъ нумеровъ музыки Берліоза къ легендѣ о Фаустѣ, въ программу разбираемаго мною концерта вошли слѣдующіе: хоръ поселянъ, застольная пѣснь студентовъ, сонъ Фауста, пляска блуждающихъ огоньковъ и венгерскій маршъ. Читатель, вѣроятно, недоумѣваетъ, какую связь можетъ имѣть мадьярская національность съ легендою о Фаустѣ? Но дѣло въ томъ, что чисто внѣшнее обстоятельство, которое я поясню ниже, мотивируетъ появленіе военнаго венгерскаго марша среди музыки, изображающей различные фазисы душевныхъ настроеній гетевскаго героя.

Берліозъ только отчасти заимствовалъ изъ сценаріума великаго нѣмецкаго поэта данныя для музыкальнаго воспроизведенія личности Фауста и его похожденій. Въ своихъ мемуарахъ, имѣющихъ неоцѣненное значеніе, какъ для характеристики личности Берліоза, такъ и для уразумѣнія общаго духа и историческаго значенія романтической эпохи искусства, въ этой автобіографіи, которая, по красотѣ и страстности изложенія, а так-

же и по изумительной искренности самообличенія, напоминаетъ знаменитыя произведенія Руссо, Берліозъ очень просто и безыскусственно разсказываетъ весь процессъ сочиненія имъ музыки къ „Фаусту“ и причину, по которой онъ не задумался перенести своего героя въ Венгрію. Ниже я приведу читателямъ отрывокъ изъ мемуаровъ Берліоза, касающійся „Фауста“, очень интересный и многознаменательный.

Первые два отрывка, хоръ поселянъ и хоръ студентовъ, воспѣвающихъ латинскими виршами благотворное вліяніе на человѣка круговой чаши, характерны, интересны, колоритны, но не лишены той неуклюжести въ гармоническихъ сочетаніяхъ, той угловатости въ теченіи мелодической мысли, которые составляютъ органическій недостатокъ музыкальной натуры Берліоза. Однажды, помнится,—въ прошломъ году, я пытался объяснить читателю особенность берліозовскаго творчества, заключающуюся въ томъ, что у него поэтическая фантазія преобладаетъ надъ чисто музыкальнымъ изображеніемъ. Берліозъ неразборчивъ въ выборѣ темъ, небогатъ мелодическими мыслями, лишенъ чутья къ полифонической красѣ голосоведенія, но тамъ, гдѣ онъ одушевленъ поэтической задачей, всѣ эти недостатки выкупаются у него изумительною способностью къ музыкальному живописанію посредствомъ красокъ оркестра. Берліозъ не способенъ, подобно Бетховену, изъ простой, но чреватой безчисленными гармонико-ритмическими комбинаціями основной мысли, возвести громадное музыкальное зданіе, поражающее и красивостью общаго вида и законченностью деталей, не смотря на разнообразіе и контрасты въ отдѣльныхъ частяхъ, проникнутое единствомъ основного мотива. У Бетховена колоритъ—средство, у Берліоза—цѣль. Если можно, при анализированіи художественныхъ произведеній, вдаваться въ гадательныя предположенія о творческомъ процессѣ ихъ созиданія, то я сказалъ бы, сравнивая симфоническія произведенія Бетховена и Берліоза, что у перваго сначала появлялась отвлеченная музыкальная мысль, которая, потомъ, въ фантазіи композитора облекалась во внѣшнюю форму; у второго, красивая форма и представленіе яркаго сочетанія красокъ, вызывали и самую мысль. Если, быть можетъ, вслѣдствіе недостаточности поэтическаго одушевленія, Берліозъ, при этомъ процессѣ, не всегда натыкался на красивую мелодическую мысль, но за то, въ тѣхъ относительно рѣдкихъ случаяхъ, когда это ему удавалось, онъ былъ способенъ достигать до высочайшихъ художественныхъ красотъ. Къ числу его такихъ сочиненій, въ которыхъ усматривается полное соотвѣтствіе между содержаніемъ и формою—относится третій отрывокъ изъ музыки къ „Фаусту“ ‚состоящій

изъ непрерывно слѣдующихъ другъ за другомъ соло Мефистофеля, хора духовъ и пляски сильфовъ. Мефистофель среди роскошнаго уголка природы, усыпляетъ усталаго Фауста, повелѣвая подвластнымъ духамъ навѣять на него сладкія грезы любви и счастья. Мало-по-малу все утихаетъ и, среди ночного безмолвія, откуда то доносятся фантастическіе звуки вальса подъ мѣрный качающійся ритмъ котораго пляшутъ маленькія сильфы. Передать словами подавляющую красоту этой музыки было бы дерзкой попыткой перейти за предѣлы, указанные человѣческому слову. Берліозъ коснулся здѣсь той лазурной высоты, въ которую только посредствомъ музыки можетъ иногда проникнуть художественное чувство человѣка. Остальные два отрывка, пикантная пляска блуждающихъ огоньковъ и эффектный венгерскій маршъ низводятъ слушателя снова на землю, но это не мѣшаетъ имъ блистать самыми роскошными красками берліозовскаго оркестра. Теперь приведу то мѣсто въ мемуарахъ Берліоза, которое касается его музыки къ „Фаусту“. Оно во всѣхъ отношеніяхъ знаменательно и я полагаю, что читатель, не знакомый съ объемистой автобіографіей этого композитора, не безъ интереса прочтетъ слѣдующій отрывокъ изъ нея: „Во время моего путешествія по Австріи, Венгріи, Богеміи, и Силезіи, говоритъ Берліозъ, я началъ сочиненіе моей легенды „Фаустъ“, планъ которой уже давно носился въ моемъ воображеніи. Положивши приняться за это произведеніе, я долженъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ рѣшиться написать и самое либретто. Сидя въ своемъ дорожномъ нѣмецкомъ экипажѣ, я прежде всего обдумалъ воззваніе „Фауста“ къ природѣ и, успѣшно преодолѣвъ первую трудность, мало-по-малу сочинилъ всѣ стихи, которые мнѣ были нужны, по мѣрѣ того какъ ко мнѣ являлись музыкальныя мысли для новаго сочиненія. Я написалъ его съ такою легкостью, которая рѣдко давалась мнѣ для другихъ моихъ трудовъ. Я писалъ гдѣ и какъ могъ: въ каретѣ, въ вагонѣ желѣзной дороги, на пароходѣ и даже въ городахъ, среди трудовъ и хлопотъ, съ которыми было сопряжено устройство моихъ концертовъ. Въ пассауской гостинницѣ, на границѣ Баваріи, я написалъ интродукцію; въ Вѣнѣ я сдѣлалъ сцену усыпленія Фауста и пляску сильфовъ. Въ Вѣнѣ же еще прежде, въ одну ночь я написалъ маршъ на венгерскія темы. Необычайный эффектъ, произведенный этимъ маршемъ въ Пештѣ, побудилъ меня включить его въ партитуру „Фауста“, причемъ я взялъ на себя смѣлость перенести своего героя въ Венгрію, заставивъ его присутствовать при прохожденіи венгерской арміи черезъ равнину, гдѣ онъ скитается съ своими мечтами. Одинъ нѣмецкій критикъ нашелъ очень страннымъ, что я заставляю Фауста прогуливаться въ этой странѣ.

Я не вижу, почему мнѣ бы слѣдовало отъ этого воздержаться, и я ни мало не затруднился бы привести Фауста во всякое другое мѣсто, еслибъ отъ этого могла выиграть моя партитура. Я нисколько не ставилъ себѣ задачею сообразоваться съ планомъ трагедіи Гёте и могъ заставить эксцентрическую личность моего героя предпринять самыя невѣроятныя путешествія, не нарушая при этомъ правдоподобія. Я часто задавалъ себѣ въ послѣдствіи вопросъ, почему это нѣмецкіе критики, много разъ нападавшіе на меня все за то же отступленіе отъ гетевской трагедіи, не упрекали меня за мое либретто къ симфоніи „Ромео и Юлія", очень мало похожее на безсмертное твореніе Шекспира? Это конечно оттого, что Шекспиръ не нѣмецъ. Патріотизмъ! Фетишизмъ! Кретинизмъ! Въ Пештѣ, заблудившись однажды въ городѣ, освѣщаемый фонаремъ какой-то лавочки, я сочинилъ хоръ поселянъ. Въ Прагѣ, я вскочилъ ночью съ постели, чтобы записать мелодію, которую съ трепетомъ ужаса боялся забыть:—это былъ хоръ ангеловъ въ апоѳеозѣ Маргариты. Въ Бреславлѣ я написалъ и латинскій текстъ и музыку студенческой пѣсни. Остальное было написано въ Парижѣ и всегда экспромптомъ: у себя, въ ресторанѣ, въ саду Тюильери, даже на тумбѣ бульвара. Я не искалъ мыслей: онѣ приходили сами собой и самымъ неожиданнымъ образомъ. Когда наконецъ эскизъ всей партитуры былъ готовъ, я принялся за его обработку съ тѣмъ упорствомъ, съ тѣмъ терпѣніемъ, на которое я способенъ. Я смотрю на этотъ трудъ какъ на одно изъ самыхъ удавшихся моихъ произведеній. До сихъ поръ публика, повидимому, раздѣляетъ мое мнѣніе."

Къ этимъ словамъ Берліоза я могу только прибавить то, что и наша московская публика очевидно примкнула къ взгляду автора на свое произведеніе. Она вышла при исполненіи берліозовскаго „Фауста" изъ своей обычной апатіи и, о, удивленіе! по окончаніи лучшаго третьяго отрывка въ залѣ раздались громкіе крики bis. Къ сожалѣнію часъ былъ поздній и г. Рубинштейнъ не счелъ возможнымъ удовлетворить желаніе значительной части публики. Но я могу утѣшить тѣхъ изъ моихъ читателей, которые желали бы еще разъ прослушать геніальное произведеніе Берліоза, извѣстіемъ, что въ слѣдующемъ, шестомъ концертѣ Музыкальнаго Общества, „Фаустъ" будетъ снова повторенъ.

Теперь обращаюсь къ краткому разсмотрѣнію новой симфоніи г. Римскаго-Корсакова, исполненной въ томъ же симфоническомъ собраніи. Общее впечатлѣніе, производимое этимъ сочиненіемъ, можно охарактеризовать такъ: преобладаніе техники надъ [illegible] мыслью; недостаточность вдохновенія и

порыва, взамѣнъ которыхъ: выработанность и пестрота изящныхъ деталей, доходящая до излишества. Симфонія эта взращена и выхолена съ любовью, напоминающею ту материнскую любовь, которая полагаетъ, что вся суть воспитанія состоитъ въ тепличномъ согрѣваніи, выкормленіи, изнѣживаніи ребенка. Г. Римскій-Корсаковъ находится очевидно въ переходномъ состояніи; онъ ищетъ точки опоры, колеблется между склонностью къ новизнѣ, начертанной съ самаго начала на его знамени и тайной симпатіею къ ветхозавѣтнымъ, архаическимъ музыкальнымъ формамъ. Это—филистеръ, консерваторъ въ душѣ, увлеченный нѣкогда на арену свободомыслія и теперь совершающій робкое отступленіе. Вслѣдствіе этого недостатка искренности, непосредственности въ художественной концепціи, г. Римскій-Корсаковъ впадаетъ въ сухость, холодность, безсодержательность, не всегда скрадываемую изящною выточенностью малѣйшаго штриха. Вотъ почему, нельзя удивляться, что публика не особенно сочувственно приняла симфонію г. Корсакова.

Что касается знатоковъ, то они не могли не быть очарованы прелестью деталей, ласкающей ухо игрою звукосочетаній, которыми испещрена партитура нашего симфониста. Сквозь маски филистера и новатора, которыя поперемѣнно надѣваетъ авторъ, не рѣшаясь открыто стать на ту или на другую сторону, безпрестанно сквозила сильная, въ высшей степени талантливая, пластически изящная творческая индивидуальность. Когда г. Римскій-Корсаковъ, послѣ броженія, которое очевидно происходитъ въ его музыкальномъ организмѣ, дойдетъ наконецъ до твердо установившейся стадіи своего развитія, изъ него навѣрно выработается капитальнѣйшій симфонистъ нашего времени, который примкнетъ скорѣе къ классицизму, въ сторону котораго тяготѣетъ его музыкальная натура, чѣмъ къ растрепанно-романтической школѣ Берліоза и Листа. Это будетъ музыкальный эклектикъ въ лучшемъ смыслѣ слова, въ смыслѣ Глинки, соединяющій въ себѣ строгую органичность классическихъ формъ и пріемовъ съ ослѣпительной красотой внѣшняго изложенія, составляющей неотъемлемое качество новой школы. Но это все въ будущемъ, а покамѣсть мы слышали симфонію съ двумя частями, которыя, несмотря на вышеупомянутый недостатокъ,—излишнюю пестроту подробностей, доставляютъ тонкому цѣнителю обильный источникъ музыкальнаго наслажденія. Эти двѣ части—суть первая, Allegro, и Scherzo. Въ Allegro г. Римскій-Корсаковъ выказалъ значительное мастерство формы, удивительное знаніе оркестра и способность къ контрапунктической разработкѣ темъ, которой не можетъ не завидовать всякій подвизающійся на симфоническомъ поприщѣ. Я не скажу, что-

бы мнѣ особенно нравились темы этой части сочиненія, но, посредствомъ самыхъ разнообразныхъ иллюстрацій, авторъ умѣетъ придать имъ ни на минуту не ослабѣвающій интересъ. Мѣстами г. Римскій-Корсаковъ даетъ своему оркестру чисто волшебную звучность. Укажу, напримѣръ, на тотъ эпизодъ интродукціи, гдѣ флейты въ низшемъ регистрѣ унисономъ играютъ фразу, контрапунктирующую съ отрывкомъ главной темы, порученнымъ скрипкамъ и альту; или напомню слышавшимъ симфонію то мѣсто, гдѣ кларнетъ четырнадцать разъ сряду повторяетъ небольшой однотактный обрывокъ фразы, въ то время какъ скрипки сильнымъ, отрывистымъ смычкомъ играютъ расширенную первоначальную тему. Это поразительно оригинально, ново, фантастично. Перлъ симфоніи—скерцо; здѣсь талантливость г. Корсакова, не стѣсненная губительною рефлексіей, не сдержанная нарочито преднамѣренною погонею за двумя зайцами, — проявилась во всей своей мощи. Оригинальный пятичетвертный ритмъ, на которомъ зиждется эффектность этой части сочиненія, безпрестанно вступаетъ въ борьбу съ ритмами противоположнаго характера; результатомъ этого единовременнаго сочетанія ямбовъ, хореевъ, дактилей и анапестовъ, является нѣчто совершенно-небывалое по прелести и пикантности контрастовъ. Если прибавить къ этому необычайное мастерство инструментовки г. Римскаго-Корсакова, легкость и округленность гармоническихъ очертаній его музыки, то въ суммѣ получится произведеніе необычайно милое и оригинальное. Въ слѣдующихъ частяхъ нѣтъ ничего кромѣ слѣдовъ старательной, чистой и кропотливо выстиженой технической работы. И Andante, и въ особенности финалъ, въ которомъ авторъ задался соединеніемъ почти всѣхъ основныхъ темъ симфоніи, страдаютъ сухостью, ледяной холодностью, а мѣстами пересоленностью, если можно такъ выразиться, нагроможденіемъ рѣзкихъ эффектовъ, сливающихся въ неопредѣленную массу ничего не выражающихъ звуковъ. Первыя три части симфоніи были исполнены превосходно; въ финалѣ не удалась заключительное стретто, среди которой часть инструментовъ сбилась съ пути и оркестръ ощупью, кое-какъ добрался до послѣднихъ аккордовъ. Какъ бы то ни было, а нельзя не поблагодарить г. Рубинштейна за то, что онъ познакомилъ насъ съ новой русской симфоніей, въ которой, среди множества достоинствъ, даютъ себя чувствовать и немаловажные недостатки, происходящіе впрочемъ только отъ доведенной до крайности любви г. Римскаго-Корсакова къ отдѣлкѣ деталей въ ущербъ общаго впечатлѣнія.

Солистъ этого вечера былъ г. Климовъ, піанистъ, уже подвизавшійся съ успѣхомъ на концертныхъ эстрадахъ въ Пе-

гербургѣ. Онъ исполнилъ знаменитый D—moll'ный концертъ г. Рубинштейна и мелкія піесы Шопена и Таузига. Г. Климовъ обладаетъ значительною суммою достоинствъ отрицательнаго рода,—но нисколько не выдѣляется изъ сѣренькаго фона золотой посредственности. Техника его страдаетъ недостаткомъ чистоты.

Я еще ничего не говорилъ о второй квартетной серіи Музыкальнаго Общества, представлявшей значительный интересъ въ томъ отношеніи, что, вмѣсто г. Лауба, во главѣ нашего квартета явился теперь г. Гржимали, который съ такимъ блестящимъ успѣхомъ игралъ во второмъ симфоническомъ собраніи. Если московскій квартетъ испыталъ невознаградимую потерю въ лицѣ г. Лауба, то, быть можетъ, онъ выигралъ теперь относительно равномѣрности силъ всѣхъ четырехъ исполнителей. Отсутствіе г. Лауба послужило имъ отличнымъ стимуломъ для того, чтобы безупречностью ансамбля по возможности вознаградить публику, посѣщающую сеансы квартетной камерной музыки за утрату того высокаго художественнаго наслажденія, которое причиняло имъ несравненная игра г. Лауба. Нужно отдать справедливость гг. Гржимали, Бродскому, Герберу и Фитценгагену, признавъ за ними ту глубокую артистическую добросовѣстность, съ которою они отнеслись къ своей задачѣ. Труднѣйшій cis-moll-ный квартетъ Бетховена, одинъ изъ камней преткновенія для квартетистовъ, они исполнили съ увлеченіемъ, тонкостью отдѣлки и техническою умѣлостью, которыя ничего не оставляютъ желать. Въ послѣднемъ сеансѣ г-жа Муромцева великолѣпно исполнила фортепьянный квартетъ Шумана.

Въ заключеніе объ итальянской оперѣ. О, великодушные, самоотверженные, безкорыстные коммерсанты, заправляющіе коммерческо-лирическою спекуляціей на подмосткахъ Большого театра! Какъ выразить вамъ отъ лица московскихъ любителей музыки ту дань благодарнаго удивленія за искусство, съ какими вы устраиваете бенефисы, которые приходится отмѣнять по совершенному отсутствію сбора въ кассѣ, и концерты, въ которыхъ г-жа Маримонъ поетъ передъ зѣвающими кассирами, капельдинерами и ихъ семействами! Какъ выразить вамъ восторгъ, внушенный намъ упорно проводимою вами системою намозоливанія ушей нашихъ меломановъ, системой, по которой, въ противность всякой логикѣ, вы тѣмъ болѣе даете бенефисовъ и концертовъ, чѣмъ менѣе они посѣщаются. Продолжайте намозоливать московскія уши;—это приведетъ васъ къ неминуемому банкротству, каковой результатъ удивитъ, но нисколько не огорчитъ всѣхъ любящихъ и ревнующихъ о родномъ искусствѣ. А покамѣсть съ г-жой Маримонъ вяло, очень вяло.

XLIV.

Шестой и седьмой концерты Русскаго Музыкальнаго Общества.

(№ 15, 19 января 1875 г.).

Повѣритъ-ли читатель, что такое серьезное по своимъ цѣлямъ и полезное по вліянію на эстетическое развитіе массъ учрежденіе, какъ Императорское Русское Музыкальное Общество, находится въ полной, хотя и косвенной зависимости отъ антрепренера итальянской оперы? Извѣстно, что этотъ счастливый монополистъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи не только покорныхъ и безотвѣтныхъ театральныхъ чиновниковъ и капельдинеровъ; не только полчище синьоровъ и синьоръ, которые по мановенію единаго перста его, готовы пѣть и играть все, что угодно, даже часто то, чего они вовсе не знаютъ, вслѣдствіе чего они больше фальшивятъ, орутъ и безобразно воютъ, чѣмъ поютъ, больше кривляются и гаэрствуютъ, чѣмъ играютъ; не только хористовъ, и хористокъ, осовѣвшихъ и истощенныхъ непосильной работой; не только режиссеровъ, машинистовъ, декораторовъ, костюмировщиковъ, бутафоровъ, отдающихъ все свое время, знанье и таланты на пользу и обогащеніе счастливаго иноземца,—не только всѣмъ этимъ распоряжается бесконтрольно ловкій эксплоататоръ, но также и театральнымъ оркестромъ, состоящимъ изъ нѣсколькихъ десятковъ опытныхъ и хорошихъ артистовъ, спеціально предназначенныхъ для службы въ итальянской антрепризѣ. Существуютъ, кромѣ этого, опернаго, хорошаго оркестра еще другой, нѣсколько худшаго состава оркестръ, называемый балетнымъ. Счастливцы музыканты, попавшіе въ составъ этого послѣдняго! Они обязаны отдавать свои вечера службѣ только въ тѣ рѣдкіе дни, когда, кромѣ четырехъ абонементныхъ вечеровъ, антрепренеру не вздумается назначить еще или бенефисъ или концертъ, въ которомъ г-жа [illegible] голоси... [illegible]

сель и ложь, перлы своего неподражаемаго искусства. Антрепренеръ поступаетъ въ этихъ случаяхъ какъ собака, по пословицѣ: „сидитъ собака на сѣнѣ, сама не ѣстъ и другимъ не даетъ". А между тѣмъ, пока собака лаетъ, оберегая свое сѣно, г-жа Собещанская и весь сонмъ нашихъ балеринъ отъ неупражненія тучнѣютъ, тяжелѣютъ, у декораторовъ отъ праздности тупѣютъ изобрѣтательныя способности и воображеніе, русскіе пѣвцы и пѣвицы сохнутъ, вянутъ и хрипнутъ, гуляя по морозу, чтобъ убить время. Такимъ образомъ, въ противность тому естественно-историческому закону, по которому всякое увеличеніе благоденствія однихъ сопряжено съ уничиженіемъ и ослабленіемъ другихъ, итальянская опера, дѣлаясь день ото дня несостоятельнѣе не только какъ художественное учрежденіе, но и какъ спекуляція,—вмѣстѣ съ тѣмъ душитъ и приводитъ къ крайней степени упадка и балетъ, и русскую оперу. Спрашивается, въ какое время, кромѣ нашего, и въ какомъ другомъ мѣстѣ, кромѣ Москвы, можетъ держаться порядокъ вещей болѣе безсмысленный, болѣе несообразный съ требованіями хотя-бы простого здраваго смысла? Но я уклонился въ сторону. Итакъ, имѣются два оркестра: оперный—получше, балетный—похуже. Послѣдній, будучи очень часто свободенъ, имѣетъ свои частые маленькіе заработки и влачитъ жизнь сравнительно счастливую. Первый почти всегда занятъ и весьма дорожитъ тѣмъ небольшимъ гонораромъ, которымъ оплачивается его участіе въ концертахъ Музыкальнаго Общества, съ своей стороны предпочитающаго оперный оркестръ по той весьма понятной причинѣ, что чѣмъ сочувственнѣе публика относится къ концертамъ Общества, тѣмъ большія старанія должно прилагать оно къ возможно лучшему исполненію своей трудной программы. Вотъ почему оно принуждено выжидать тѣхъ благопріятныхъ для него и для публики капризовъ антрепренера, когда ему вздумается не дать ни абонементнаго представленія, ни бенефиса, ни даже концерта. Такимъ счастливымъ днемъ оказалась, напримѣръ, пятница на прошедшей недѣлѣ. Дирекція Музыкальнаго Общества поспѣшила назначить въ этотъ день и объявить свое шестое симфоническое собраніе, съ весьма интересной и разнообразной программой, въ которой между прочимъ, красовался „Фаустъ" Берліоза, о которомъ я говорилъ въ послѣднемъ фельетонѣ и великолѣпная увертюра г. Балакирева „Тысяча лѣтъ". Наканунѣ первой репетиціи получается извѣстіе, что, на основаніи непостижимыхъ соображеній опернаго микадо, ему угодно, кромѣ вторника, занятого имъ подъ бенефисъ г-жи Змероски, отнять у Музыкальнаго Общества и пятницу подъ бенефисъ, какъ сего-

г. Роты. Микадо всемогущъ; пришлось склонить голову, и, если не отмѣнять концерта, то по крайней мѣрѣ совершенно измѣнить программу сообразно со степенью умѣлости балетнаго оркестра. Вмѣсто необычайно трудной музыки Берліоза назначается нетрудная хотя и превосходная симфонія Моцарта; вмѣсто обѣщанной увертюры талантливѣйшаго русскаго композитора,—хорошенькая, легонькая, струнная серенада Фолькмана. Балетный оркестръ хуже опернаго, однако же совсѣмъ не дурно составленъ; онъ только непривыченъ къ симфоническому репертуару. Г. Рубинштейнъ—капельмейстеръ очень хорошій и очень опытный. Въ двѣ репетиціи вся программа концерта тщательно срепетована, основательно разучена, слажена, и все къ публичному исполненію готово. Но собака стерегла свое сѣно и лаяла только до полуночнаго часа, раздѣляющаго четвергъ отъ пятницы. Затѣмъ она сердито проворчала и неизвѣстно зачѣмъ отошла прочь. Въ то же мгновеніе тощая, изнемогшая корова, до сихъ поръ державшаяся въ почтенной дистанціи, уныло мыча въ ожиданіи лакомой пищи, немедленно вступила въ свои права и стала жевать сѣно. Другими словами, представленіе итальянской оперы было отмѣнено, а вмѣсто онаго назначено исполненіе русской труппой оперы „Жизнь за Царя“ съ оркестромъ балетнымъ,—тѣмъ самымъ, который два дня сряду такъ добросовѣстно разучивалъ симфонію Моцарта и серенаду Фолькмана. Что дѣлать Музыкальному Обществу? Отложить концертъ? Но нельзя злоупотреблять снисходительностью публики, которая уже и безъ того ропщетъ на измѣненіе программы; да къ тому же некогда уже и негдѣ объявить объ отмѣнѣ концерта. Остается одно средство. Приглашается оперный оркестръ, назначается репетиція, программа разучивается снова и такимъ образомъ открывается выходъ изъ затруднительнаго и неловкаго стеченія обстоятельствъ. Платить приходится, правда, вдвойнѣ—и балетному, и оперному оркестру, г. Рубинштейнъ долженъ, правда, оторваться отъ множества дѣлъ, съ которыми сопряжено его служеніе консерваторіи, и въ которой теперь происходитъ пріемъ на второе полугодіе, необходимо требующій присутствія главнаго администратора; но какое до всего этого дѣло таинственному оперному микадо, власти котораго нѣтъ ни границъ, ни предѣловъ? Концертъ состоялся, состоялось и представленіе русской оперы, давшее театру очень хорошій сборъ. А знаете-ли, отчего произошла вся эта кутерьма? отчего репетировали концертъ поочередно два оркестра? отчего пришлось Музыкальному Обществу платить и тому и другому? отчего собака пренебрегла, наконецъ, сѣномъ, а тощая корова его съѣла? А

разгадка всему этому самая простая. Пріѣхала, видите-ли, г-жа Вольпини съ своей безцвѣтностью, рутиной, немузыкальностью, пріѣхалъ г. Марини съ своими дикими выкрикиваніями высокихъ грудныхъ нотъ, деревянной игрой и комической походкой. Антрепренеръ почуялъ возможность легкой наживы посредствомъ неабонементнаго представленія съ этими полинялыми представителями итальянскаго опернаго искусства и сейчасъ же изобрѣлъ бенефисъ г. Рота. Но обоняніе антрепренера давно притупилось,—оно ввело его въ заблужденіе. Наплывъ кредитныхъ билетовъ, привлеченныхъ именемъ г-жи Вольпини, оказался до того мизеренъ, что карману г. Рота угрожалъ чувствительный ущербъ. Антрепренеръ сжалился, и вотъ почему сѣно досталось тощей коровѣ.

Что подумаетъ о нашемъ городѣ и о нашемъ времени какой-нибудь любознательный потомокъ, который, развертывая свитокъ исторіи русскаго искусства, нечаянно наткнется на вышеписанное правдивое изложеніе перипетій, чрезъ которыя должно пройти полезное, разумное, соотвѣтствующее эстетическимъ нуждамъ общества учрежденіе, чтобы добросовѣстно исполнять свое публичное служеніе искусству? Въ чью зависимость оно поставлено существующимъ порядкомъ вещей? Откуда, съ какой стороны являются препятствія и затрудненія? На основаніи какихъ соображеній на поприщѣ нашего искусства происходитъ систематическое приниженіе всего хорошаго, полезнаго, дѣльнаго въ пользу пошлаго, безсмысленнаго и вреднаго? Кому это нужно? Кто отъ этого выигрываетъ? Какой во всемъ этомъ кроется тайный смыслъ?

Любознательный потомокъ подумаетъ, взвѣситъ, сообразитъ и съ недоумѣніемъ отвернется отъ пошлой картины, представляющей канувшій въ вѣчность историческій моментъ искусства. Отвернусь и я, чтобы перейти къ отчету о слышанномъ въ послѣднихъ двухъ симфоническихъ собраніяхъ Музыкальнаго Общества. Серенада для струнныхъ инструментовъ Фолькмана-вещица очень незамысловатая, не бьющая на разительные эффекты, но очень миленькая, изящная по основнымъ мотивамъ и округленная по формѣ. Особенно удачна вторая часть. Она построена на быстромъ, живомъ, но съ меланхолическимъ оттѣнкомъ мотивѣ, гармонизованномъ до нельзя просто, хотя, вмѣстѣ съ тѣмъ, и оригинально. Недурна также третья часть въ ритмѣ вальса: она пропитана неподдѣльною граціей и чувствомъ. Вообще, Фолькманъ едва-ли не самый симпатичный изъ новѣйшихъ нѣмецкихъ композиторовъ; это художникъ, не лишенный физіономіи и индивидуальности, не довольствующійся повтореніемъ

задовъ и постояннымъ обезъянничествомъ пріемовъ Мендельсона и Шумана. Онъ несомнѣнно даровитѣе пресловутаго Брамса, котораго теперь въ Германіи стараются поставить на несоотвѣтствующій его посредственному дарованію пьедесталъ. Симфонія „Юпитеръ“ Моцарта — одно изъ чудесъ симфоническои музыки особенно благодаря финалу, въ которомъ полифическій геній великаго мастера, обладавшій способностью изъ ничтожнаго матеріала строить колоссальныя зданія,—во всей своей непостижимой силѣ. Замѣчательно, что при самыхъ сложныхъ контрапунктическихъ комбинаціяхъ, при самомъ широкомъ симфоническомъ развитіи темъ и неисчерпаемомъ богатствѣ чередующихся эффектовъ контраста, Моцартъ довольствуется в этой симфоніи необыкновенно скромнымъ, умѣреннымъ по составу, оркестромъ. Симфоническій оркестръ Моцарта наполовину меньше нашего по числу входящихъ въ составъ его инструментовъ, а между тѣмъ онъ достигаетъ, благодаря мастерству своему и могуществу творческаго дара, такой силы, съ которой никакъ не можетъ помѣряться современный намъ оркестръ съ его полчищемъ трубъ, корнетовъ, тромбоновъ, офиклеидовъ и бомбардоновъ.

Солистомъ этого вечера былъ скрипачъ г. Бродскій, столь успѣшно начавшій въ прошломъ году свою дѣятельность въ Москвѣ. Симпатичный молодой артистъ съ огромнымъ успѣхомъ исполнилъ чудеснѣйшій эффектный, красивый четвертый концертъ Вьетана. Г. Бродскій обладаетъ въ полной мѣрѣ всей совокупностью данныхъ для блестящаго виртуознаго исполненія. Кромѣ высоко развитой техники, у него есть и сила, и красота тона, и чувство мѣры, и выразительность, и блескъ. Нельзя не радоваться, что этотъ талантливый скрипачъ избралъ своимъ мѣстопребываніемъ Москву, какъ разъ къ тому времени, когда намъ пришлось понести столь жестокую, хотя, надѣюсь, временную утрату въ лицѣ г. Лауба. Если гг. Гржимали и Бродскій еще не могутъ вполнѣ замѣнить намъ г. Лауба, то, по крайней мѣрѣ, благодаря ихъ высокимъ артистическимъ достоинствамъ, потеря этого капитальнаго виртуоза ощущается нами съ гораздо меньшею чувствительностью.

Въ седьмомъ симфоническомъ Собраніи, которому антрепренеръ итальянской оперы, по своей непзреченной милости, далъ состояться безъ особаго затрудненія, была вновь исполнена музыка Берліоза къ „Фаусту“, увертюра г. Балакирева „Тысяча лѣтъ“, двѣ части изъ неоконченной симфоніи Шуберта и концертъ Брамса, исполненный г. Танѣевымъ.

Увертюра Балакирева играется у насъ уже не въ первый

разъ. Я никогда не могъ уразумѣть, имѣетъ-ли музыка этого симфоническаго сочиненія какое-либо внутреннее отношеніе къ русской исторіи и долженствуютъ-ли отдѣльные эпизоды увертюры служить музыкальной иллюстраціей различныхъ эпохъ, прожитыхъ нашимъ отечествомъ въ теченіе своего тысячелѣтія; но что я достовѣрно знаю, такъ это то, что съ чисто музыкальной точки зрѣнія она превосходна. Темы г. Балакирева, изъ коихъ три заимствованы имъ у народа, а четвертая — его собственная, удивительно красивы сами по себѣ, но въ богатѣйшей и всесторонней разработкѣ композитора они получили высокій художественный интересъ. Если въ чемъ можно упрекнуть г. Балакирева, такъ это въ томъ, что его форма недостаточно органична. Увертюра состоитъ изъ длиннаго ряда отдѣльныхъ эпизодовъ, не всегда ловко склеенныхъ и слишкомъ рѣзко другъ отъ друга отдѣляющихся. Особенно неудовлетворительное впечатлѣніе производитъ конецъ, являющійся совершенно неожиданно, произвольно, какъ точка поставленная по ошибкѣ вмѣсто запятой. За-то отдѣльныя части сочиненія богаты безчисленными красотами мелодіи, гармоніи и оркестровки, сдѣланной необыкновенно блестяще.

О двухъ частяхъ неоконченной симфоніи Шуберта мнѣ приходилось говорить прежде. Онѣ отличаются прелестью основныхъ темъ и необычайной пластичностью изложенія.

Интересъ этого концерта усугублялся еще первымъ дебютомъ юнаго піаниста г. Танѣева, ученика Н. Г. Рубинштейна. Г. Танѣевъ блестящимъ образомъ оправдалъ ожиданія воспитавшей его консерваторіи и слухи, уже давно ходившіе въ музыкальныхъ кружкахъ объ его необыкновенномъ талантѣ. Кромѣ чистоты и силы техники, кромѣ элегантности въ тонѣ и изящной легкости въ исполненіи пассажей, г. Танѣевъ удивилъ всѣхъ тою зрѣлостью пониманія, самообладаніемъ, спокойной объективностью въ передачѣ идеи исполняемаго, которыя просто немыслимы въ такомъ юномъ артистѣ. Перенявши отъ своего учителя превосходные пріемы фортепіанной виртуозности, г. Танѣевъ явился однако же вовсе не копировщикомъ своего образца, а самобытною артистическою индивидуальностью, сразу сказавшеюся и занявшею опредѣленное мѣсто въ ряду нашихъ піанистовъ. Если г. Танѣевъ будетъ всегда находить ту нравственную поддержку, которая потребна для дальнѣйшаго развитія его крупнаго дарованія, то ему можно предсказать самую блестящую будущность.

XLV.

Восьмое симфоническое собраніе. – Итальянская опера.

(*№ 22. 28 января. 1875 г.*).

Восьмая симфонія Бетховена отличается отъ своихъ предшественницъ и отъ слѣдующей за ней, знаменитой девятой симфоніи съ хорами,—необыкновенною сжатостью формъ и своимъ сплошь радостнымъ, праздничнымъ настроеніемъ. Это послѣдняя свѣтлая улыбка, послѣдній откликъ пѣвца человѣческихъ скорбей и мрачнаго, безнадежнаго отчаянія на призывъ къ участію въ жизненныхъ радостяхъ. И въ девятой симфоніи Бетховенъ заключаетъ свое колоссальное твореніе гимномъ къ радости, въ которой живописуется какъ-бы безконечное, всемірное ликованіе всего живущаго, соединившагося въ братскій союзъ, чтобы въ одинъ голосъ воспѣть восторженный дифирамбъ природѣ и ея Творцу. Но въ этой радости есть что-то неземное, что-то идеальное и невозможное, не примиряющее съ жизнью, но только на мгновеніе уносящее человѣка въ тѣ свѣтлыя сферы, составляющія исключительную область искусства и красоты, изъ которыхъ еще мрачнѣе, еще безвыходнѣе представляется земная юдоль съ ея вѣчными горемъ, муками сомнѣнія и несбывающимися надеждами. Въ девятой симфоніи слышится крикъ безнадежнаго отчаянія великаго творческаго генія, безвозвратно утратившаго вѣру въ счастіе, уходящаго отъ жизни въ міръ несбыточныхъ грёзъ, въ царство недосягаемыхъ идеаловъ. Восьмая симфонія, напротивъ, проникнута радостнымъ настроеніемъ довольства и беззавѣтнаго счастья; она рисуетъ мирныя, тихія наслажденія человѣческой души, еще не обуреваемой духомъ злобы, сомнѣній и отчаянія.

Обѣ темы первой части, полныя граціи и изящества, изложены сжато и просто, въ сопровожденіи прозрачной, легкой гармоніи. Вторая тема чрезвычайно оригинальна по неожидан-

нымъ модуляціоннымъ поворотамъ и капризной послѣдовательности тональностей. Вторая часть (andante scherzando) принадлежитъ, наравнѣ съ знаменитымъ Allegretto седьмой симфоніи и наиболѣе излюбленнымъ публикой произведеніямъ Бетховена. Оригинальность ея заключается всего больше въ томъ, что здѣсь духовые инструменты въ противоположность обычному инструментаціонному пріему, употреблены Бетховеномъ для аккомпанимента, въ то время, какъ скрипки играютъ шутливо-воркующую мелодію юмористическаго характера, а басы тяжеловѣсно отвѣчаютъ на нее фразой однороднаго построенія. Это удивительно свѣжо, мило, пикантно, оригинально. Третья часть, въ формѣ и ритмѣ менуэта, напоминаетъ, и по стилю, и по непритязательной простотѣ основной мысли, менуэты Гайдна. Въ финалѣ, одномъ изъ величайшихъ симфоническихъ шедевровъ Бетховена,—бездна юмору, неожиданныхъ эпизодовъ, разительныхъ контрастовъ въ гармоніи и модуляціи, бездна самыхъ новыхъ, геніально изобрѣтенныхъ оркестровыхъ эффектовъ. Укажу, напримѣръ, на поразительный унисонъ всего оркестра на нотѣ cis, прерывающій самымъ неожиданнымъ образомъ отдаленную тональность лада c—dur, послѣ долгаго diminuendo, построеннаго на перекликаніи въ различныхъ регистрахъ различными инструментами отрывка первой темы. Напомню также полный юмора, два раза повторяющійся эффектъ сочетанія фаготовъ и литавръ на отрывочно ударяемыхъ нотахъ f въ двухъ сосѣднихъ октавахъ. Такихъ курьезныхъ деталей въ этомъ финалѣ безконечное множество.

Увертюра Раффа, которою начался восьмой симфоническій концертъ Музыкальнаго Общества, написана на тему того же лютеранскаго хорала, которымъ такъ удачно воспользовался Мейерберъ въ „Гугенотахъ“. Красивая мелодія Лютера такъ превосходно разработана въ этой оперѣ, что нужно было много смѣлости и много мастерства, чтобы, взявши ее за основной мотивъ и иллюстрировавши посредствомъ полифоническаго развитія и оркестровки, не впасть въ подражаніе такому мастеру, какъ Мейерберъ. Раффъ вышелъ однакожъ побѣдителемъ изъ этой трудности. Въ концѣ онъ употребилъ еще какую-то нѣмецкую народную пѣсенку, довольно банальную по мелодическому очертанію, но не лишенную воинственнаго пыла и, при блестящей инструментовкѣ и превосходной гармонизаціи, служащею весьма эффектнымъ заключеніемъ для увертюры. Раффъ—далеко не первоклассный творческій талантъ, но у него есть мастерство, есть техническая умѣлость, которая отчасти замѣняетъ ему талантъ и изобрѣтательность. Его сочиненія гладки,

нѣльны, умно разсчитаны въ отношеніи формы, превосходны по инструментовкѣ и вслѣдствіе того слушаются, если и не съ трепетомъ восторга, то съ несомнѣннымъ удовольствіемъ.

На этомъ же концертѣ мы съ удовольствіемъ прослушали нѣсколько вокальныхъ нумеровъ, исполненныхъ старымъ знакомымъ нашей публики, начавшимъ здѣсь, въ Москвѣ, свою карьеру пѣвцомъ, г. Николаевымъ. Онъ съ большимъ вкусомъ и неоспоримою талантливостью исполнилъ арію изъ „Іосифа“ Мегюля и два романса Глинки и Даргомыжскаго. У г. Николаева голосъ не изъ самыхъ крупныхъ, но съ необычайно пріятнымъ бархатно-мягкимъ тэмбромъ. Дикція г. Николаева прекрасна, фразировка обдумана и изящна; это одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ въ наше время пѣвцовъ, которые не кричатъ, не выпаливаютъ высокія ноты, не выжимаютъ ихъ изъ себя съ выпяливаніемъ глазъ, раздутіемъ щекъ и уродливымъ скашиваніемъ рта,—а дѣйствительно поютъ безъ усилій и безъ натуги. Утѣшительно видѣть или, лучше сказать, слышать, что пѣвецъ этотъ, подобно г. Додонову, произведшему недавно такое глубокое впечатлѣніе художественнымъ исполненіемъ партіи Фернандо въ „Фавориткѣ“ на бенефисѣ г-жи Кадминой, упорно работаетъ и заботится по мѣрѣ силъ о развитіи своего дарованія, несмотря на самыя неблагопріятныя, способныя убить всякое поползновеніе къ самоусовершенствованію, обстоятельства, съ которыми у насъ приходится бороться талантливому пѣвцу.

Героемъ вечера былъ г. Барцевичъ, семнадцатилѣтній юноша, съ апломбомъ, увѣренностью, огнемъ и силою зрѣлаго виртуоза исполнившій скрипичный концертъ Мендельсона. Если гдѣ давала себя чувствовать крайняя молодость талантливаго виртуоза, то это въ исполненіи Andante, гдѣ г. Барцевичу недоставало ширины, величаваго спокойствія, самообладанія. За то первая часть и финалъ были исполнены не только безукоризненно, но съ блескомъ, чистой отдѣлкой и неподдѣльнымъ вдохновеніемъ. Публика съ жаромъ привѣтствовала юнаго виртуоза, подающаго большія надежды и достойнаго всякаго поощренія.

Я бы очень радъ былъ сообщить читателямъ что-нибудь объ итальянской оперѣ, но, несмотря на то, что въ моемъ распоряженіи имѣется абонементное кресло, я уже мѣсяца два не былъ въ этомъ блестящемъ храмѣ искусства, гдѣ чуть-ли не шесть разъ въ недѣлю, при болѣе или менѣе феноменальномъ Московскомъ Обществѣ, антрепренеръ итальянской оперы совершаетъ публичный культъ Мамоны. Пусть изящныя дамы въ шелковыхъ платьяхъ и ослѣпительные кавалеры во фракахъ съ достоинствомъ присутствуютъ на этихъ жертвоприношеніяхъ

златому тельцу, чуждыхъ всякаго музыкальнаго интереса; мнѣ, скромному музыканту, не мѣсто среди столь избраннаго общества. Я предпочитаю посвящать свои досуги поѣздкамъ въ Петербургъ, гдѣ музыканту дышется свободнѣе, гдѣ хоть и менѣе аристократическая, но за-то болѣе требовательная публика, совершенно спокойно созерцая тепличное произрастаніе итальянской оперы, ломится въ Маріинскій театръ, въ которомъ нѣтъ г-жи Патти, но за-то есть всегда хорошая музыка. Въ то время, когда у насъ красуется на афишѣ „Трубадуръ“, „Травіата“, „Кристина и кума“, „Эрнани“ и тому подобныя прелести, въ Петербургѣ можно услышать въ превосходномъ исполненіи „Жизнь за Царя“, „Юдиоь“, „Лоэнгринъ“, „Руслана“, „Русалку“, „Тангейзера“, „Демона“. Послѣдняя опера дана была въ первый разъ двѣ недѣли тому назадъ, въ бенефисъ г. Мельникова. Мнѣ удалось присутствовать на этомъ представленіи, и я не могу передать словами то ощущеніе радости и примиренія съ жизнью, которое испытываетъ загнанный, забитый, обиженный, на каждомъ шагу оскорбляемый въ своей артистической гордости московскій музыкантъ при видѣ того теплаго интереса, того дѣятельнаго участія, которое принимаетъ петербургская публика въ успѣхахъ музыкальнаго дѣла въ Россіи....

Когда послѣ такой поѣздки вернешься въ непроходимое захолустье, называемое Москвой, когда случайно взглянешь на афишу и увидишь объявленіе о тѣхъ-же Трубадурахъ и Травіатахъ, когда подумаешь, что тѣ-же изящныя дамы и ослѣпительные кавалеры съ достоинствомъ продолжаютъ быть сообщниками, попустителями, недоносителями и соучастниками въ музыкальномъ безобразіи, систематически поддерживаемомъ и театральной администраціей, и публикой на нашей лирической сценѣ,—то по-неволѣ посѣтуешь на несчастную звѣзду, приведшую тебя къ какой-нибудь Прѣснѣ, Плющихѣ или Якиманкѣ.

XLVI.

„Русланъ и Людмила“ на сценѣ Большого театра.

(№ 29. 5-го февраля 1875 г.).

Представленіе „Руслана и Людмилы“, состоявшееся въ воскресенье, въ бенефисъ г-жи Александровой, не смотря на повышенныя цѣны, привлекло огромную массу публики. Театръ былъ не только полонъ, но переполненъ; въ каждой ложѣ тѣснилось число зрителей, далеко превышающее количество полагающихся на нее стульевъ. Нельзя было не радоваться при видѣ этой громадной толпы, привлеченной, единственно, священнымъ именемъ великаго русскаго художника, музыка котораго такъ рѣдко исполняется въ Москвѣ, обреченной довольствоваться приторно-пошлыми издѣліями итальянской оперы, которыя преподноситъ ей услужливый антрепренеръ, заправляющій нашей музыкальной сценой. Еще утѣшительнѣе былъ тотъ тонкій тактъ, съ которымъ держала себя эта публика, въ виду позорнаго обезображенія, которому, какъ и слѣдовало ожидать, подверглась несчастная опера Глинки. Было очевидно, что люди, пришедшіе послушать Руслана, были заранѣе увѣрены, что исполненіе его будетъ лишь печальной пародіей.

Всѣ какъ бы согласились, изъ уваженія къ геніальной музыкѣ лучшаго русскаго композитора, снисходительно и терпѣливо перенести всѣ тѣ безобразія, которыя, будучи совершенно нормальны и обыденны у насъ, немыслимы ни на какой другой сценѣ, ни въ какомъ другомъ пунктѣ земного шара. За-то, ужъ если исполненіе представляло хоть малѣйшій поводъ быть довольными, публика выражала свое одобреніе восторженными рукоплесканіями и вызовами артистовъ. Изъ нихъ наибольшею долею оваціи воспользовалась бенефиціантка, пѣвшая, какъ всегда, безукоризненно вѣрно, чисто, изящно и музыкально; г-жа Калинина, стяжавшая большой успѣхъ художественнымъ испол-

неніемъ своихъ обѣихъ арій, и г. Додоновъ, несмотря на маленькую хрипоту, слышавшуюся въ этотъ вечеръ въ его голосѣ, превосходно передававшій сцену Финна съ Русланомъ. Особенно сильный фуроръ произвелъ небольшой дуэтикъ Финна съ Ратмиромъ, замѣчательно тонко и артистически пропѣтый г-жей Кадминой и г. Додоновымъ. Объ остальныхъ солистахъ, о хорѣ и оркестрѣ, а также о постановкѣ, да позволено мнѣ будетъ умолчать. За что, въ самомъ дѣлѣ, предавать посмѣянію этихъ несчастныхъ, ни въ чемъ неповинныхъ артистовъ и артистокъ, хористовъ и хористокъ, балетмейстеровъ и баллеринъ, режиссеровъ и дирижеровъ и прочихъ лицъ театральнаго вѣдомства, такъ или иначе проявляющихъ свою дѣятельность въ исполненіи оперъ на нашемъ театрѣ? Каждая и каждый изъ нихъ работаютъ по мѣрѣ силъ и способности; всѣ они воодушевлены лучшими намѣреніями и совершенно готовы содѣйствовать общему успѣху и общему удовольствію. Виноваты-ли они въ томъ, что въ нашемъ театрѣ царитъ безраздѣльно принципъ самой безсовѣстнѣйшей эксплоатаціи публики и театральныхъ силъ,—принципъ, не имѣющій рѣшительно ничего общаго съ художественными цѣлями, для достиженія которыхъ, собственно говоря, и существуютъ въ цивилизованномъ мірѣ театры съ ихъ сложной администраціей. Если на кого слѣдуетъ нападать, если кого нужно преслѣдовать печатнымъ порицаніемъ, то это тѣхъ, которые находятъ удобнымъ для себя поддерживать печальный status quo нашего театра.

XLVII.

Первая недѣля концертнаго сезона. Концерты Г-жи Патти.

(№ 55. Среда 12-го марта 1875 г.).

Концертный сезонъ нынѣшняго года открылся собраніемъ Русскаго Музыкальнаго Общества въ пользу своего директора и капельмейстера Н. Г. Рубинштейна. Программа состояла изъ увертюры къ „Коріолану“ Бетховена, аріи изъ „Руслана“ и двадцати четырехъ большихъ и мелкихъ пьесъ для фортепіано исполненныхъ концертантомъ! Какую нужно имѣть силу и въ особенности память, чтобы безъ запинки исполнить этотъ океанъ аккордовъ, пассажей, мелодій, гаммъ и трелей особенно, если принять въ соображеніе, что г. Рубинштейнъ, будучи обремененъ множествомъ обязанностей, сопряженныхъ съ сложною администраціей консерваторіи, не имѣетъ, слѣдовательно, много времени для заучиванія своего концертнаго репертуара.

Капитальнымъ нумеромъ программы г. Рубинштейна была серія изъ осьмнадцати пьесъ соч. Шумана, носящихъ общее заглавіе „Die Davidsbündler. 18 Characterstücke für das Pianoforte“. (Op. 6). Я нѣсколько остановлюсь на этомъ превосходномъ твореніи великаго симфониста. Подъ наименованіемъ Dawidsbündler, Шуманъ разумѣлъ по своему собственному выраженію: болѣе чѣмъ тайное, существовавшее только въ головѣ его основателя, общество, назначеніе котораго состояло въ энергической и неустанной борьбѣ съ филистимлянами, т.-е. съ людьми застоя и рутины, отъявленными врагами всего новаго, свѣжаго, выходящаго изъ общепринятыхъ, хотя бы и устарѣлыхъ формъ“. Въ двухъ первостепенныхъ, наиболѣе характеристическихъ представителяхъ этого Давидова союза, Флоресганѣ и Евсевіи, Шуманъ воплощалъ два главныя проявленія своей духовной индивидуальности. Флоресганъ изображалъ собою страстную энергію, отвагу и склонность къ борьбѣ. Евсевій мягкость, нѣжность и мечтательность. Другими членами союза были: Мейстеръ Раро,

подъ псевдонимомъ котораго слѣдуетъ разумѣть Фридриха Вика, отца знаменитой жены Шумана, Клары, Серпентинусъ (Карлъ Балкъ), Іонаѳамъ (Людвигъ Шунке), Элеонора (Генріетта Фогтъ) и др. Въ серіи пьесъ, о которыхъ я говорю, поочередно, а иногда и вмѣстѣ являются только оба главные члена союза, слѣдовательно творческій духъ самого Шумана, бурно-порывистый, страстный, неудержимо-стремительный въ пьесахъ, обозначенныхъ буквою Ф, т.-е. изображающихъ Флорестана, томный и меланхолически нѣжный въ пьесахъ, обозначенныхъ буквою Е, т.-е. рисующихъ мечтательнаго Евсевія. Первая пьеска написана на тему Клары Шуманъ; въ ней противуположныя одна другой фиктивныя личности Флорестана и Евсевія еще не выдѣляются; настроеніе ея торжественно покойное, а въ концѣ она достигаетъ такой широты и величавости гармоніи, которыя въ столь тѣсныхъ рамкахъ, встрѣчаются развѣ у Шуберта и Бетховена. Въ слѣдующей пьесѣ отражается впечатлѣніе, произведенное предыдущимъ отрывкомъ на меланхолическую душу Евсевія. За нею непосредственно слѣдуетъ порывисто-стремительный эпизодъ, рисующій настроеніе Флорестана, послѣ чего начинается какъ бы оживленный діалогъ, въ которомъ неизмѣнно звучитъ контрастъ двухъ противуположныхъ началъ шумановскаго творчества. Позднѣе Флорестанъ и Евсевій сливаются какъ бы въ одно чувство любви и счастія, но послѣднее слово остается за Евсевіемъ и эта чудная, полная геніальныхъ капризовъ фантазія заканчивается отрывкомъ, въ которомъ не знаешь, чему болѣе удивляться: мелодической ли прелести или изумительному богатству чудныхъ гармоническихъ звукосочетаній. Очень жаль, что вслѣдъ за послѣднимъ нумеромъ фантазіи Шумана, г. Рубинштейнъ безъ всякаго перерыва началъ играть токкату того-же Шумана, которая имѣла дѣйствіе стакана холодной воды, вылитаго на голову человѣка, погруженнаго въ сладкія мечтанія, возбужденныя предшествовавшей музыкой. Toccata по буквальному переводу на русскій языкъ означаетъ стукотню; эта стукотня написана Шуманомъ очень пикантно, интересно и трудно; г. Рубинштейнъ сыгралъ ее съ подобающей чистотою и силой, но исполненіе ея непосредственно за послѣднимъ аккардомъ фантазіи, дѣлаетъ больше чести его неутомимости, чѣмъ его вкусу.

Противъ вкуса г. Рубинштейнъ погрѣшилъ также выборомъ концерта Фильда. Архаическій складъ этой музыки какъ-то совсѣмъ не вяжется съ артистическою индивидуальностью г. Рубинштейна, въ которой элементъ Флорестана преобладаетъ надъ всѣми другими. Болѣе безсодержательной, жалкой по изобрѣтенію музыки, какъ концерты Фильда, нельзя себѣ предста-

вить. Это безконечный рядъ ничѣмъ не мотивированныхъ гаммочекъ, трелей, дошельшлаговъ и тому подобнаго балласта виртуозности. Нельзя отрицать, что фортепьяно у Фильда звучитъ мило, но мило въ смыслѣ музыкальной табакерки, въ которой металлическій звукъ быстро чередующихся высокихъ нотокъ, производитъ независимо отъ музыки, обаятельное впечатлѣніе на слуховой аппаратъ. Г. Рубинштейнъ одинъ изъ первѣйшихъ современныхъ піанистовъ; онъ даетъ къ сожалѣнію одинъ только концертъ въ годъ, и мы вправѣ ожидать отъ него чего-нибудь болѣе интереснаго, чего-нибудь болѣе достойнаго его первоклассной техники и замѣчательно поэтическаго исполненія. Изъ остальныхъ пьесъ программы, упомяну о блестящей транскрипціи шубертовскаго марша, сдѣланной Таузигомъ и съ замѣчательнымъ виртуознымъ блескомъ исполненной г. Рубинштейномъ. Что касается передачи имъ Davidsbündler'овъ, то игра его была выше всякихъ похвалъ и нужно только жалѣть о вышеупомянутомъ неудачномъ переходѣ къ токкатѣ, который нарушилъ невыразимо сильное впечатлѣніе произведенное имъ же самимъ въ геніальномъ и столь рѣдко исполняемомъ произведеніи Шумана.

Въ концертѣ г. Рубинштейна участвовала пѣвица г-жа Святловская, ученица консерваторіи, класса г-жи Александровой. Молодая артистка исполнила „Чудный сонъ“ изъ „Руслана“, Глинки. Голосъ г-жи Святловской достаточно силенъ, свѣжъ и красивъ. Она фразируетъ со вкусомъ, поетъ чисто, вѣрно, хотя ритмъ въ allegro соблюла недостаточно строго. Она имѣла большой успѣхъ.

Мнѣ удалось быть только на третьемъ концертѣ г-жи Патти и гг. Сивори и Риттера. На страницахъ этой газеты было высказано объ этихъ артистахъ сужденіе, основанное на невыяснившемся еще тогда общемъ впечатлѣніи публики, отголоски котораго умѣли дойти до редакціи. Изъ этихъ сужденій я нахожу совершенно несправедливымъ то, которое было высказано о піанистѣ г. Риттерѣ. На меня онъ произвелъ впечатлѣніе въ высшей степени благопріятное. Г. Риттеръ всецѣло принадлежитъ къ разряду піанистовъ, для характеристики которыхъ я не подберу другого слова, какъ элегантность. Его игра по впечатлѣнію, которое она производитъ, напоминаетъ изящный, тонкій салонный разговоръ; отъ нея вѣетъ ароматами туалетныхъ благовоній, въ ней слышится шорохъ шелковыхъ платьевъ и легкій шумъ изящныхъ пошаркиваній. Необузданной страстности, увлекательной поэтичности въ игрѣ его нѣтъ,—но есть тонкій вкусъ, умная разсчитанность, чувство мѣры. Это положительно хорошій, стоющій всякаго поощренія артистъ-испол-

нитель. Зато, какъ композиторъ, г. Риттеръ ниже всякой посредственности: его творенія, исполняемыя имъ, а также г-жей Патти, которая пропѣла его вальсъ „La festa", суть не болѣе какъ безпастѣнчивый наборъ общихъ мѣстъ, лишенный всякаго содержанія.

Когда г-жа Карлотта Патти вышла на эстраду, блистая своимъ красивымъ тюникомъ, драгоцѣнными украшеніями, какъ изъ бронзы вылитой прической и яркимъ румянцемъ на искуственно бѣлесоватомъ фонѣ лица, когда она неподвижно уставилась на своемъ мѣстѣ, а я уставилъ на нее мой бинокль,—мнѣ показалось, что я вижу одну изъ тѣхъ восковыхъ фигуръ, которыя красуются въ окнахъ парикмахерскихъ магазиновъ на Кузнецкомъ мосту или Петровкѣ. И когда эта безжизненно-красивая восковая дама запѣла арію изъ Лючіи, я все еще продолжалъ прилежно отыскивать въ ней какія-нибудь человѣческія проявленія жизни и чувства. Голосъ ея навѣрно вдѣланъ въ ея горло какимъ-нибудь искуснымъ мастеромъ; движенія головой тоже суть результатъ остроумно придуманнаго механизма. Удивляемся искусству и ловкости этихъ мастеровъ и думаемъ про себя, что какъ ни далеко уйдетъ развитіе механики и всякихъ прикладныхъ наукъ, а все же говорящія и даже поющія куклы, всегда будутъ только пародіями на людей, что никакой мастеръ, хоть будь онъ о семи пядей во лбу, не ухитрится вложить жизнь и чувство въ свое восковое или деревянное издѣліе. Сравненіе г-жи Карлотты Патти съ ея сестрой Аделиной немыслимо. Говорятъ, что Аделина поетъ не какъ женщина, а какъ птичка. Очень можетъ быть. Но въ такомъ случаѣ г-жа Карлотта Патти поетъ тоже какъ птичка, но птичка, купленная въ игрушечномъ магазинѣ, а не та, что летаетъ на волѣ, свиваетъ гнѣздышко и грѣется на солнцѣ.

Г. Сивори—ходячій анахронизмъ. Серьезность, съ которой онъ выкидываетъ свои штучки, спокойное, наивное благодушіе, сквозящее въ выраженіи его лица, въ то время, когда его скрипка издаетъ то едва слышные и жалобные, то рѣжущіе ухо и жестокіе звуки, обезоруживаютъ самую злонамѣренную критику. Слушая его, я думалъ о томъ, что на этой же эстрадѣ, ровно годъ тому назадъ, при почти пустомъ театрѣ въ послѣдній разъ игралъ передъ публикой другой скрипачъ полный жизни и силы, во всемъ расцвѣтѣ геніальнаго таланта; что этотъ скрипачъ уже не предстоитъ ни передъ какой человѣческой публикой, что никого уже не приведетъ въ трепетъ восторга рука, извлекавшая звуки, столь сильные, мощные и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣжные и ласкающіе. Б. Г. Лаубъ скончался всего на 43-мъ году жизни.

XLVIII.

Вторая концертная недѣля.—Девятое собраніе Музыкальнаго Общества.—Нѣчто о плодовитости.—Концерты г. Кашперова.

(№ 61. Среда 19 марта 1875 г.).

Въ девятомъ симфоническомъ собраніи Русскаго Музыкальнаго Общества была исполнена весьма интересная новость: послѣдняя, написанная прошлымъ лѣтомъ, симфонія одного изъ талантливѣйшихъ представителей современной музыки А. Г. Рубинштейна. Хотя имя г. Рубинштейна пріобрѣло себѣ всемірную громкую извѣстность, въ особенности благодаря его качествамъ первокласснаго виртуоза—піаниста, однако жъ и какъ композиторъ онъ пользуется заслуженною репутацією, хотя критика еще не установила твердаго взгляда на значеніе его сочинительскихъ трудовъ и не указала еще опредѣленнаго мѣста, принадлежащаго ему среди наиболѣе выдающихся представителей современной музыкально-композиторской школы. Столь единодушные, въ признаніи его геніально исполнительскаго дарованія, музыкальные авторитеты Европы довольно рѣзко расходятся относительно оцѣнки его творческаго таланта. Даже наиболѣе характеристическая черта композиторской дѣятельности г. Рубинштейна,—его поразительная плодовитость еще до сихъ поръ продолжаетъ вліять въ благопріятномъ или неблагопріятномъ для него смыслѣ на сужденіе о качествѣ выходящихъ изъ подъ пера его произведеній. Одни въ этой, дѣйствительно, почти непонятной легкости сочиненія видятъ положительнѣйшее доказательство его геніальности; другіе объясняютъ плодовитость г. Рубинштейна тою неразборчивостью въ выборѣ основныхъ идей и самодовольною увѣренностью въ своей непогрѣшимости и неуязвимости, которая свойственна талантамъ вто-

ростепеннымъ и лишеннымъ самобытности. По моему крайнему разумѣнію, критика, при обсужденіи качествъ сочиненій, не имѣетъ никакого разумнаго основанія принимать въ соображеніе бо́льшую или ме́ньшую степень плодовитости автора. Между тѣмъ мы не найдемъ ни одного газетнаго отзыва о томъ или другомъ сочиненіи г. Рубинштейна, въ которомъ не было бы обращено вниманія на его выходящую изъ ряда плодовитость. Еще недавно одинъ петербургскій музыкальный рецензентъ выразился о г. Рубинштейнѣ,—что онъ чрезмѣрно много пишетъ и вслѣдствіе того у него не хватаетъ времени относиться къ своимъ произведеніямъ критически. Стереотипную фразу о критическомъ отношеніи авторовъ къ самимъ себѣ мнѣ неоднократно приходилось слышать и читать по поводу г. Рубинштейна и нѣкоторыхъ другихъ композиторовъ. Я бы очень желалъ, чтобы эти господа разъяснили, что они разумѣютъ подъ этимъ, отзывающимся ученостью и книжностью, выраженіемъ. Отдаютъ-ли они себѣ ясный отчетъ о томъ именно способѣ, по которому должно составиться подобное критическое отношеніе? Хотятъ ли они сказать, что авторъ долженъ стараться, по мѣрѣ силъ, о тщательной отдѣлкѣ своего сочиненія со стороны формы и техники? Но вѣдь это само собою разумѣется. Не полагаютъ ли они, что окончивши свой трудъ, композиторъ долженъ и можетъ совершенно безпристрастно рѣшить—хорошо оно или дурно, стоитъ ли напечатанія, или не стоитъ, заключаетъ-ли оно въ себѣ мысли и пріемы новые, оригинальные, интересные, или нѣтъ?—Но кто же можетъ быть настолько наивенъ, чтобы считать подобное самоосужденіе всегда возможнымъ и всегда безошибочно вѣрнымъ. Вѣдь абсолютнаго совершенства, какъ извѣстно, въ подлунной нѣтъ и, если доводить требованія критическаго отношенія авторовъ къ самимъ себѣ до послѣдней крайности, то всего логичнѣе будетъ посовѣтовать всѣмъ претендующимъ на авторство никогда не брать пера въ руки.

Гдѣ же критеріумъ, гдѣ тотъ предѣлъ, черезъ который долженъ остерегаться перейти авторъ, рѣшившись самого себя подвергнуть обстоятельному критическому допросу, слѣдствію и, можетъ быть, обвиненію?

Вспомнимъ, что болѣзненнымъ припадкомъ критическаго самобичеванія мы обязаны тѣмъ, что Гоголь сжегъ третью часть „Мертвыхъ душъ“, а Глинка—цѣлый актъ „Двумужницы“ и значительную часть симфоніи „Тарасъ Бульба“. Какой-нибудь рецензентъ, вѣрный своему излюбленному принципу критическаго отношенія авторовъ къ своимъ дѣтищамъ, конечно, радуется, что эти послѣдніе и, можетъ быть, сильнѣйшіе плоды творче-

ства двухъ геніальныхъ русскихъ художниковъ сдѣлались жертвою пламени. Зато весь остальной русскій людъ навѣрное скорбитъ, что Гоголь не обошелся безъ критическаго къ себѣ отношенія, а Глинка не предоставилъ роль критика своихъ погибшихъ сочиненій первому попавшемуся фельетонисту, первой попавшейся газеты. Для художественнаго произведенія нѣтъ худшаго, или пріятнѣйшаго, пристрастнѣйшаго судьи, какъ его авторъ, по крайней мѣрѣ, авторъ, взятый въ моментъ окончанія своего труда. Только съ теченіемъ времени, когда болѣзненно-чувствительная, внутренняя связь между художникомъ и его твореніемъ порвана, когда уже давно забыты и тѣ сладостныя ощущенія, и тѣ муки и терзанія, съ которыми неизбѣжно сопряженъ всякій творческій процессъ,—только тогда авторъ дѣлается годенъ къ спокойному, объективному созерцанію, къ критическому анализу своего сочиненія и произнесенію справедливаго надъ нимъ приговора. Приходится иногда жалѣть о даромъ потраченной силѣ и времени, упрекнуть себя въ оплошности, даже устыдиться,—но съ кѣмъ же изъ кого-либо писавшихъ, сочинявшихъ, рисовавшихъ, лѣпившихъ и строившихъ не случались подобные припадки разочарованности въ самомъ себѣ? Кому изъ пережившихъ годы молодости людей не приходится пожалѣть о прошломъ и не испытать желанія вернуть канувшіе въ вѣчность часы и дни, потраченные безъ пользы и безъ цѣли? Это въ порядкѣ вещей, и тысячи рецензентовъ съ ихъ назойливымъ критическимъ отношеніемъ не могутъ довести человѣка до того, чтобы онъ цѣлую свою жизнь дѣлалъ только то, въ чемъ никогда не раскается.

Съ голоса рецензентовъ, особенно рецензента С.-Петербургскихъ Вѣдомостей, г. Кюи, у насъ довольно прочно утвердилось мнѣніе, что писать много—значитъ, будто бы, писать плохо. Однако жъ, біографіи всѣхъ великихъ музыкантовъ служатъ наилучшимъ опроверженіемъ этого совершенно ложнаго положенія. Я не спорю, что пишущіе много могутъ писать вмѣстѣ съ тѣмъ и плохо, но вѣдь возможны и такіе авторы, которые пишутъ и дурно, и мало; наоборотъ случаются и такіе, что пишутъ много-ли, мало-ли,—но хорошо. Мнѣ кажется, что количество сочиняемаго никогда не должно вліять на сужденіе критики о качествѣ разсматриваемаго сочиненія, по той простой причинѣ, что это совершенно постороннее обстоятельство, находящееся въ прямой зависимости отъ индивидуальныхъ чертъ таланта пишущаго и отъ его жизненныхъ условій. Два таланта совершенно равной творческой силы, въ смыслѣ качества изобрѣтаемаго, могутъ, однако же, быть одинъ производительнѣе

другого. Для читающаго біографіи обоихъ художниковъ весьма интересно, конечно, знать разъясненіе этой количественной неравномѣрности, но какое дѣло до всего этого критику? Каждый дѣлаетъ свое дѣло по мѣрѣ силъ, способностей и доброй воли и по мѣрѣ того, насколько, предаваясь своимъ занятіямъ, онъ выходитъ побѣдителемъ изъ борьбы съ препятствіями всякаго рода. Къ сожалѣнію истина эта, какъ ни проста, а присяжными критиками по всѣмъ отраслямъ искусства никогда не принимается въ соображеніе и эти господа не прочь упрекнуть художника за его плодовитость. Льюисъ, по поводу производительности Гёте, совершенно вѣрно замѣтилъ, что плодовитость вредитъ славѣ;—когда выставлено рядомъ много мишеней, то и самый плохой стрѣлокъ попадетъ въ какую-нибудь. Кстати о плодовитости. Извѣстно, что русскіе художники, быть можетъ, вслѣдствіе преизбытка критическаго къ себѣ отношенія, вышеупомянутымъ качествомъ не отличаются. Не угодно ли узнать читателю нѣчто о количествѣ сочиненій, которыми обогатили искусство первоклассные западно-европейскіе композиторы. Приведу для примѣра двухъ: Моцарта и Шуберта. И тотъ и другой умерли въ полномъ цвѣтѣ силъ: Моцартъ—тридцати пяти лѣтъ, Шубертъ на тридцать второмъ году. Моцартъ (Родился въ 1750, умеръ въ 1791 г.) написалъ: 19 мессъ, 1 реквіемъ, 40 другихъ церковно-музыкальныхъ сочиненій съ оркестромъ, 17 сонатъ для органа, 6 кантатъ и 4 инструментовки Генделевскихъ кантатъ и ораторій, 23 оперы, 66 арій, терцетовъ, квартетовъ и другихъ вокальныхъ сочиненій съ оркестромъ, 41 романсъ, 23 канона, 22 сонаты и фантазіи для фп., 16 темъ съ варіаціями, 23 мелкихъ піесъ для фп., 11 четырехручныхъ піесъ, 11 тріо и квартетовъ для фп., 6 струнныхъ дуэтовъ и тріо, 32 струнныхъ квартета, 9 струнныхъ квинтетовъ, 49 симфоній, 33 серенады и дивертисементовъ, 27 маршей и другихъ пьесъ для оркестра, 39 танцевъ для оркестра, 55 концертовъ для различныхъ инструментовъ.

Шубертъ (род. въ 1797, ум. въ 1828 г.г. *) I, Сочиненія напечатанныя: 4 симфоніи, изъ коихъ одна сохранилась вполнѣ, одна въ двухъ частяхъ и двѣ въ переложеніи на фп., 8 увертюръ изъ коихъ двѣ для фп., 1 октетъ, 9 струнныхъ квартетовъ, 9 квинтетовъ, 4 тріо съ фп., 18 сонатъ, 3 фантазіи, 220 маршей, польскихъ, экоссезовъ и другихъ плясокъ, 43 пьесы для фп., въ двѣ и четыре руки, 7 мессъ, 5 оперъ, нѣсколько

*) См. Thematisches Verzeichniss der in Druck erschienen Werke von F. Schubert. Nottebohm. Wien.

кантатъ и другихъ крупныхъ вокальныхъ сочиненій, 490 мелкихъ вокальныхъ піесъ. II. Сочиненія не напечатанныя: 5 симфоній, 5 увертюръ, концертъ для скрипки, 14 менуэтовъ и другихъ плясокъ для оркестра, 1 октетъ, 10 струнныхъ квартетовъ, квартетъ-увертюру, квинтетъ-увертюру, 2 тріо, нѣсколько полонезовъ, 11 сонатъ, 3 фантазіи, 60 менуэтовъ, аллемандъ и экоссезовъ для фп., 1 реквіемъ, 2 Stabat Mater, 8 большихъ церковно-музыкальныхъ нумеровъ, 12 оперъ, 60 кантатъ и другихъ многоголосныхъ сочиненій, 138 романсовъ и пѣсенъ.

Возвращаюсь къ симфоніи г. Рубинштейна, по поводу которой я заговорилъ объ относительной композиторской плодовитости. Произведеніе это принадлежитъ во всякомъ случаѣ къ числу интереснѣйшихъ, которые мнѣ приходилось въ послѣднее время слушать. Что прежде всего останавливаетъ при исполненіи ея вниманіе слушателей, такъ это обиліе, масса, быть можетъ избытокъ основныхъ идей, изъ которыхъ многія появляются только эпизодически, неразработанныя авторомъ, лишь слегка намѣченныя. Съ точки зрѣнія изобрѣтательности и непосредственности творчества, это богатство музыкальной мысли говоритъ въ пользу симфоніи, съ точки зрѣнія формы, удобопонимаемости, усвоиваемости—оно составляетъ значительный недостатокъ. Нашъ музыкальный организмъ такъ устроенъ, что въ симфоническомъ произведеніи мы, по первому слушанію, въ состояніи рѣзко отличить и усвоить только два, много три полифонически и оркестрово разработанные основные мотива и, согласно съ этимъ условіемъ художественнаго пониманія, установившаяся въ музыкальной наукѣ форма симфоническаго произведенія изобрѣтена и распланирована въ виду только двухъ главныхъ темъ, съ присоединеніемъ къ нимъ развѣ еще одной второстепенной. Чтобы ни говорили фанатическіе поклонники Бетховена, а сочиненія этого музыкальнаго генія, относящіяся къ послѣднему періоду его композиторской дѣятельности, никогда не будутъ вполнѣ доступны пониманію даже компетентной музыкальной публики, именно вслѣдствіе излишества основныхъ темъ и сопряженной съ ними неуравновѣшенности формы. Красоты произведеній подобнаго рода раскрываются для насъ только при такомъ близкомъ ознакомленіи съ ними, котораго нельзя предположить въ обыкновенномъ, хотя бы и чуткомъ къ музыкѣ слушателѣ; для уразумѣнія ихъ нужна не только благопріятная почва, но и такая воздѣланность, которая возможна только въ музыкантѣ-спеціалистѣ. Нисколько не претендуя сравнивать г. Рубинштейна съ величайшимъ изъ всѣхъ музыкальныхъ творческихъ геніевъ, я скажу только, что стиль его симфоніи нахо-

дится въ довольно близкомъ родствѣ съ сочиненіями послѣдняго періода Бетховена. Кромѣ этой особенности въ формѣ, въ симфоніи г. Рубинштейна обращаетъ на себя вниманіе еще одна преобладающая общая черта: это мастерство техники, смѣлости въ выборѣ средствъ и въ изложеніи мыслей, которыя объясняются его многолѣтнею опытностью, выработанностью механизма письма. Что касается отдѣльныхъ частей симфоніи, то наиболѣе цѣльное впечатлѣніе производитъ финалъ, въ которомъ обѣ первенствующія темы отличаются необычайною прелестью, вдохновенностью и огнемъ. Первое Allegro страдаетъ, несмотря на превосходныя подробности, рапсодичностью, несвязностью формы. Въ скерцо бездна юмора, капризныхъ блестокъ фантазіи, но и въ немъ общему впечатлѣнію вредитъ недостатокъ органичности въ расположеніи частей. Проще, но быть можетъ и безцвѣтнѣе другихъ частей, — Andante, не лишенное пѣвучести и граціи, но не блистающее за то самобытностью изобрѣтенія и напоминающее не то Шумана, не то Мендельсона.

Въ заключеніе разсматриваемаго мною концерта была исполнена съ замѣчательною увлекательностью великолѣпная увертюра къ „Тангейзеру“ Вагнера.

На истекшей недѣлѣ не состоялось, за исключеніемъ девятаго собранія Русскаго Музыкальнаго Общества, ни одного концерта, достойнаго быть занесеннымъ въ хронику текущаго концертнаго сезона. Былъ я, по обязанности хроникера, на одномъ изъ концертовъ г. Кашперова, который разразился разомъ двумя публичными ученическими экзаменами, съ участіемъ въ каждомъ изъ нихъ шестидесяти персонъ, какъ гласила афиша. Мнѣ удалось слышать только одну персону, а именно г-жу Петрову, которая передъ пустынной залой Большого театра весьма хорошенькимъ голосомъ, весьма не въ тактъ и весьма въ разладъ съ оркестромъ, спѣла большую арію изъ Фрейшюца. Объ остальныхъ персонахъ ничего не могу сказать, ибо слышать ихъ не удалось, хотя вполнѣ увѣренъ, что все было превосходно, ибо гамъ, гдѣ каждый участвующій—персона, оно иначе и быть не можетъ.

XLIX.

Третья недѣля концертнаго сезона.

(*№ 67. Вторникъ 25 марта 1875 г.*)

Истекшая недѣля была чревата концертами. Поговорю о каждомъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ.

1) Концертъ г. Давыдова. Изъ многочисленныхъ инструментовъ, входящихъ въ составъ существующаго оркестра, только два: скрипка и віолончель, вмѣстѣ съ царемъ инструментовъ, фортепіано, удержались на современныхъ концертныхъ эстрадахъ. Было время, когда флейта, гобой, кларнетъ, фаготъ, волторна, даже тромбонъ, имѣли своихъ знаменитыхъ представителей въ мірѣ виртуозности и были равноправны на эстрадѣ съ тремя ея теперешними владыками. Было время, когда наши бабушки млѣли отъ восторга при звукахъ концерта для флейты, а дѣдушки разѣвали рты отъ удивленія, слушая какъ заѣзжій фаготистъ изумлялъ публику чудесами своего виртуознаго искусства. Эти времена далеки отъ насъ. И поэтическій свистъ флейты и гнусливые характерно-изящные звуки гобоя и шедушно-комическій храпъ фагота и охотничьи фанфары рога и громы тромбона,—все это сдѣлалось теперь исключительнымъ достояніемъ музыки оркестровой, все это: краски на палитрѣ музыканта симфониста, представляющія богатый матеріалъ для колорированія его музыкальной картины. Въ мірѣ инструментальной музыки совершается на нашихъ глазахъ сходный съ историческими судьбами удѣльной вѣчевой системы процессъ поглощенія самостоятельныхъ автономій единодержавною царскою властью. Есть серьезныя основанія предвидѣть въ довольно близкомъ будущемъ время, когда послѣдніе слѣды самостоятельнаго музыкально-историческаго бытія второстепенныхъ инструментовъ сотрутся, когда въ инструментальной музыкѣ безразлично воцарится ор-

кестръ, съ его фотографическимъ, безколоритнымъ, но вѣрнымъ снимкомъ, фортепіано.

Чѣмъ болѣе музыкальное пониманіе распространяется въ массахъ публики, тѣмъ меньшую привлекательность представляетъ для нея виртуозность въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. гимнастика пальцевъ, примѣненная къ выдѣлыванію пассажей, фіоритуръ, скачковъ, слѣдовательно того элемента музыки, въ которомъ—нѣтъ мысли, а имѣется лишь преодолѣнная физическая трудность. Такъ какъ виртуозно-концертная музыка немыслима безъ преобладанія этого элемента, то, въ силу возвышающагося уровня музыкальнаго пониманія, оркестръ, личность собирательная, сталъ безконечно выше индивидуума, т. е. каждаго, входящаго въ составъ его инструмента. Изъ трехъ соперниковъ на аренѣ виртуозности, віолончель мало-по-малу отодвигается на послѣдній планъ и удаляется подобно своимъ предшественникамъ, духовымъ инструментамъ, въ музыкальную республику—оркестръ. Что виртуозное процвѣтаніе віолончеля приходитъ къ послѣднему фазису упадка,—это доказывается тѣмъ, что литература концертной музыки для этого инструмента, его репертуаръ, въ продолженіи ужъ многихъ лѣтъ нисколько не обогащается новыми произведеніями. Всѣмъ любителямъ музыки извѣстны постоянныя, слезныя жалобы віолончелистовъ на то, что имъ нечего играть. Прежнія сочиненія старѣютъ и увядаютъ, а новыхъ не появляется. Инструментъ, обладающій звукомъ необыкновенно красивымъ, производящій очаровательное впечатлѣніе, когда въ оркестрѣ онъ на время выдѣляется изъ числа другихъ равноправныхъ гражданъ инструментальной республики, пересталъ вызывать творческое вдохновеніе композиторовъ для формъ, гдѣ онъ долженъ преобладать исключительно.

Мы присутствуемъ при послѣднихъ усиліяхъ борьбы віолончеля за свое самостоятельное существованіе. Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность виртуозныхъ качествъ, чтобы побѣдоносно привлекать вниманіе публики на эстрадѣ съ віолончелью въ рукахъ. Знаменитыхъ віолончелистовъ въ настоящее время такъ мало, что насчиталъ двухъ, трехъ... и обчелся. Такимъ исключительнымъ виртуозомъ на современныхъ европейскихъ эстрадахъ является К. Ю. Давыдовъ, въ лицѣ котораго мы встрѣчаемъ счастливое сочетаніе артистическихъ свойствъ, ставящихъ его во главѣ всѣхъ существующихъ віолончелистовъ. Въ послѣднее время имя его еще разъ громко прогремѣло по Европѣ, благодаря огромному успѣху, которымъ сопровождалось его появленіе на нѣсколькихъ парижскихъ концертахъ. Игра г. Давыдова отличается изумительной прецизіей,

сочностью и красивостью тона, благородною пѣвучестью въ кантиленѣ и поразительною ловкостью въ техникѣ. Въ своемъ концертѣ г. Давыдовъ исполнилъ устарѣвшую, бѣдную содержаніемъ пьесу Ромберга, свою фантазію на русскія темы и нѣсколько прелестныхъ мелкихъ пьесъ отчасти своего сочиненія, отчасти переложенныхъ имъ изъ фортепьянныхъ пьесъ Шумана. Вмѣстѣ съ г. Давыдовымъ, триумфы этого вечера достались на долю Н. Г. Рубинштейна, сыгравшаго баркароллу и вальсъ, сочиненія его брата, и маршъ Шуберта, переложенный Таузигомъ, а также на долю г-жи Терентьевой, молодой пѣвицы, столь успѣшно дебютировавшей на консерваторскомъ спектаклѣ въ роли Марты. Г-жа Терентьева выказала и замѣчательную умѣлость, и много вкуса въ исполненіи аріи изъ „Пуританъ“ и двухъ русскихъ романсовъ.

Въ этотъ же день въ залѣ Благороднаго Собранія состоялся очень интересный характерно-музыкальный вечеръ въ пользу Общества для вспомоществованія гувернанткамъ. Хотя на афишѣ вечера красовались симпатичныя имена многихъ мѣстныхъ артистовъ, но я не могъ не отдать предпочтенія концерту г. Давыдова, появленіе котораго у насъ въ Москвѣ случается, къ сожалѣнію, столь рѣдко.

2) Концертъ г. Бродскаго. По поводу участія г. Бродскаго въ симфоническихъ концертахъ Музыкальнаго Общества мнѣ не разъ приходилось говорить о замѣчательномъ талантѣ этого юнаго виртуоза. Концертъ его, въ которомъ между прочимъ была исполнена одна изъ труднѣйшихъ пьесъ скрипичнаго репертуара,—Fis moll'ный концертъ Эриста, служитъ доказательствомъ того, что г. Бродскій не почиваетъ на легко доставшихся ему, благодаря счастливымъ природнымъ средствамъ, первыхъ лаврахъ. Онъ, видимо, работаетъ и работаетъ обдуманно, неустанно, артистически. Позволю себѣ сдѣлать лишь одно замѣчаніе. Г. Бродскій, кажется, сильно напираетъ на лаубовскую силу тона; это весьма похвально; но въ концертѣ Эриста мнѣ послышалось нѣсколько рѣзкихъ, дерущихъ ухо звуковъ на баскѣ. Сила и рѣзкость не синонимы. Желательно было бы, чтобы г. Бродскій не перешелъ должной границы въ этой погонѣ за силой тона, которая впрочемъ имѣется въ достаточномъ количествѣ въ естественныхъ задаткахъ его таланта. Изъ программы г. Бродскаго наиболѣе пріятное впечатлѣніе оставила во мнѣ такъ-называемая „Крейцеровская“ соната Бетховена, превосходно исполненная г. Рубинштейномъ вмѣстѣ съ концертантомъ. Г-жа Кадмина чрезвычайно мило и изящно спѣла арію изъ Миньоны Тома.

3) Концертъ г-жи Лавровской. Нечего и говорить, что имя г-жи Лавровской привлекло въ театръ огромную массу публики. Если бы театръ былъ въ десять разъ больше, или, если бы эта пѣвица дала еще десять концертовъ, то и тогда ни громадные размѣры залы, ни многократность концертовъ не могли бы достаточно удовлетворить публику, такъ справедливо въ этомъ случаѣ платящую должную дань восторга и удивленія этой симпатичнѣйшей изъ пѣвицъ. Г-жа Лавровская не была у насъ уже три года. Въ этотъ промежутокъ времени она сдѣлала успѣхи поистинѣ изумительные. Не говоря уже о ея чудномъ, ровномъ, бархатномъ, сочномъ голосѣ, который въ эти три года удвоился въ силѣ, окрѣпъ, установился, — она замѣчательнѣйшимъ образомъ усовершенствовала свою технику и довела до высокой степени совершенства свою природную способность къ тонкой, глубоко прочувствованной, подчасъ потрясающей художественности въ фразировкѣ. Изъ всѣхъ исполненныхъ ею пьесъ, на меня лично произвелъ наиболѣе сильное, неизгладимое впечатлѣніе „Лѣсной царь“ Шуберта. Какая простота, чуждая всякой аффектаціи, трагичность и страстность, какая неотразимая обаятельность звука сказалась въ исполненіи этой прелестной баллады! И что всего дороже въ г-жѣ Лавровской, такъ это то, что она не прибѣгаетъ ни къ какимъ внѣшнимъ эффектамъ, ни къ какому театральничанью, ни къ какимъ ухищреніямъ женской кокетливости, чтобы очаровать слушателя. Нигдѣ не даетъ себя чувствовать стремленіе угождать извѣстными, общепринятыми на итальянской сценѣ, рутинно-эффектными пріемами, особенно излюбленными верхними слоями публики. Г-жа Лавровская никогда не выходитъ изъ предѣловъ строгой, цѣломудренной художественности. Ни къ безконечнымъ замираніямъ итальянскихъ примадоннъ, ни къ ихъ антимузыкальнымъ затягиваніямъ и противнымъ всякому здравому смыслу и ритмическимъ музыкальнымъ законамъ ускореніямъ, ни къ ошеломляющимъ выкрикиваніямъ, ни къ ничѣмъ не мотивированнымъ фіоритурамъ и трелямъ,—ни къ какимъ подобнымъ дешевымъ способамъ вызывать одобреніе публики г-жа Лавровская не прибѣгаетъ. Она, очевидно, заботится не о томъ, чтобы пѣть эффектно, а о томъ, чтобы пѣть хорошо,—и однакожъ достигаетъ эффекта несравненно большаго, чѣмъ какая бы то ни была пѣвица. Успѣхъ г-жа Лавровская имѣла колоссальный. Исполнивъ, кромѣ упомянутой баллады, арію изъ „Жизни за Царя“, изъ „Фаворитки“ и нѣсколько мелкихъ вокальныхъ пьесъ, г-жа Лавровская спѣла еще сверхъ программы „Вечеръ“ Монюшко, по неотступному требованію публики. Украшеніемъ этого, какъ и всѣхъ другихъ

хорошихъ концертовъ, служило участіе г. Рубинштейна, безъ неутомимаго содѣйствія котораго и въ качествѣ капельмейстера, и въ качествѣ піаниста, въ Москвѣ обойтись нѣтъ возможности. Г. Фитценгагенъ съ большою бравурностью и законченностью въ отдѣлкѣ деталей исполнилъ трудную фантазію Серве.

4) Девятое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Симфоническая фантазія къ дантову „Аду“ соч. Листа, составлявшая интереснѣйшую по новизнѣ и сюжету часть программы, оказалась не изъ лучшихъ произведеній знаменитаго піаниста-композитора. Въ первой части, изображающей всѣ ужасы ада, много фантазіи, много соотвѣтствующаго сюжету мрачнаго колорита, бездна громкихъ и сильныхъ внѣшнихъ эффектовъ, но мало изобрѣтательности, отсутствіе новизны въ основныхъ мотивахъ и органической связи въ ихъ сочетаніи. Средній эпизодъ этой части, изображающій любовныя томленія Франчески и Паоло, не лишенъ теплоты и страстности, но слишкомъ похожъ на много другихъ подобныхъ эпизодовъ въ сочиненіяхъ Листа и въ особенности на среднюю часть въ вальсѣ изъ его же музыки къ „Фаусту“ Ленау. Вторая часть, рисующая слушателямъ картину католическаго чистилища, несмотря на удачно придуманный эффектъ женскаго хора, неожиданно раздающійся среди симфонической пьесы, бѣдна содержаніемъ, растянута и до-нельзя скучна. Хоръ Шумана изъ его музыки къ „Фаусту“ не произвелъ впечатлѣнія, отчасти вслѣдствіе не совсѣмъ удачнаго хороваго исполненія, отчасти и по столь несвойственной Шуману сухости стиля. Наиболѣе отрадное впечатлѣніе произвела почти столѣтняя увертюра къ „Волшебной Флейтѣ“. Это одно изъ никогда не увядаемыхъ чудесъ искусства, въ которомъ геніальный мастеръ изъ ничтожнаго матеріала строитъ роскошно красивое, совершенное по формѣ и неизсякаемо богатое въ отношеніи деталей музыкальное зданіе. Какая бездна раздѣляетъ эту увертюру отъ другой, симфонической пьесы программы,—фантазіи Листа. Съ одной стороны: скромность и простота задачи, дающая, благодаря непосредственной силѣ творчества, богатѣйшіе плоды, съ другой — несоразмѣрность изобрѣтательной силы съ громадностью и смѣлостью задачи; съ одной стороны логическая связь мыслей, отсутствіе пивовъ въ формѣ, непритязательная полновѣсность въ изложеніи, съ другой расчитанность, болѣзненная погоня за ошеломляющими эффектами, угловатость въ сплетеніи отдѣльныхъ частей.

Г. Ауэръ, исполнившій концертъ Бетховена, имѣлъ большой успѣхъ. Этому артисту пришлось бороться съ подавляющимъ воспоминаніемъ объ исполненіи Лауба, которое невольно

завладѣло слушателемъ при звукахъ пьесы, такъ часто исполнявшейся покойнымъ виртуозомъ. Изъ этой борьбы г. Аронъ вышелъ съ честью. Онъ играетъ съ большою выразительностью, съ высоко-поставленной чистотою техники, съ тонкою обдуманностью и поэтичностью въ фразировкѣ.

Третья квартетная серія Музыкальнаго Общества приходитъ къ концу. Во второмъ сеансѣ приняли участіе хорошая піанистка, бывшая ученица г. Клиндворта, Арисъ и Брандуковъ, съ обратившею на себя общее вниманіе артистичностью и зрѣлостью пониманія исполнившіе E-moll'ный квартетъ Бетховена.

L.

Четвертая недѣля концертнаго сезона.

(№ 73. 3-го апрѣля 1875 г.).

Продолжаю краткій обзоръ концертовъ текущаго сезона въ хронологическомъ порядкѣ.

1) Концертъ г. Ауэра. Г. Ауэръ произведшій на нашу публику самое благопріятное впечатлѣніе въ Музыкальномъ Обществѣ, имѣлъ и на этотъ разъ успѣхъ, выходящій изъ ряда обыкновенныхъ. Преобладающія качества этого виртуоза, его задушевность, прочувствованность въ предачѣ мелодіи и нѣжная пѣвучесть смычка, вызвали общій восторгъ немногочисленной публики, присутствовавшей на концертѣ. Главными пьесами его программы были: концертъ Бруха и венгерская рапсодія сочиненія концертанта. Съ этой послѣдней стороны г. Ауэръ заявилъ себя артистомъ далеко нелишеннымъ композиторскаго дара. Въ его рапсодіи много огня, увлекательности, подчасъ юмора, а инструментована она съ замѣчательнымъ блескомъ. Нужно надѣяться, что г. Ауэръ положилъ теперь прочное основаніе своихъ будущихъ московскихъ успѣховъ и что, кромѣ дани заслуженныхъ рукоплесканій, онъ впредь будетъ собирать у насъ обильную дань болѣе прозаическаго свойства. Рукоплесканія и овации весьма лестны и поощрительны, но куда какъ непріятно получать ихъ отъ публики, едва достаточной, чтобъ окупить громадные расходы, потребные для концерта въ Большомъ театрѣ.

2) Концертъ г. Гржимали. Нельзя не поблагодарить г. Гржимали за то, что онъ доставилъ намъ случай прослушать на его концертѣ въ превосходнѣйшемъ исполненіи квинтетъ Шумана съ фортепіано (op. 44). Извѣстно, что Шуманъ при колоссальномъ творческомъ дарованіи страдалъ отсутствіемъ чутья въ примѣненіи своихъ музыкальныхъ идей къ оркестровому и квар-

тетному изложенію. Это былъ, подобно Шопену, ко[illegible] піанистъ по преимуществу. Фортепіано Шуманъ не только любилъ, но онъ понималъ его свойства и умѣлъ извлекать изъ него всегда красивую, богатую звучность больше и удачнѣе всѣхъ другихъ композиторовъ. Несмотря на роскошныя музыкальныя красоты, разсыпанныя въ его симфоническихъ сочиненіяхъ въ отношеніи законченности, сліянія формы съ содержаніемъ, слѣдуетъ однако же отдать преимущество какъ его чисто фортепіанымъ сочиненіямъ, такъ и тѣмъ камернымъ, въ которыхъ фортепіано занимаетъ первенствующее значеніе. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ и превосходный Es-dur'ный квинтетъ, сыгранный на концертѣ г. Гржимали. Первая часть, построенная на двухъ очень простыхъ, но сочныхъ, красивыхъ, противоположныхъ другъ другу по характеру темахъ, полна энергическаго воодушевленія, страстной увлекательности и проникнута радостно-торжественнымъ настроеніемъ. Andante, выдержанное въ стилѣ и ритмѣ похороннаго марша представляетъ въ тѣсныхъ рамкахъ цѣлую мрачную трагедію. Послѣ перваго изложенія чудной главной темы, Шуманъ переходитъ къ побочной партіи религіозно-торжественнаго колорита; въ ней выражается какъ бы тихая покорность Провидѣнію, вѣра и готовность самоотверженно теритъ непобѣдимые удары рока. Мрачная тема похороннаго марша возвращается снова и вдругъ прерывается бурно-клокочущимъ эпизодомъ, въ которомъ слышится отголосокъ страстной души, потрясенной и возмущенной трагическимъ фактомъ смерти любимаго человѣка. Но звуки похороннаго марша опять проникаютъ въ эту музыку, рисующую вопли растерзаннаго сердца; мало-по-малу тихое религіозное настроеніе снова беретъ верхъ надъ всѣми другими чувствами, потрясенная душа успокоивается и стремится къ примиренію съ ужасами земной жизни, устремляя взоръ къ вѣчно прекрасному небу. Andante заканчивается эфирно прозрачнымъ заключительнымъ трезвучіемъ на высочайшемъ, флажолетномъ регистрѣ струннаго квартета. Скерцо проникнуто мужественною рѣшимостью, силою и вдохновенною стремительностью. Финалъ возвращаетъ слушателя къ ликующему настоенію перваго Allegro, и здѣсь, въ концѣ, при соединеніи главныхъ темъ первой и послѣдней части на педали, Шуманъ выказалъ свое изумительное техническое искусство въ полифоническомъ развитіи темъ. Это одно изъ тѣхъ загадочныхъ проявленій геніальнаго мастерства, передъ которыми спеціалистъ-музыкантъ можетъ только благоговѣйно преклониться. Про исполненіе скажу, что оно вполнѣ соотвѣтствовало красотамъ исполнявшейся музыки.

Какъ виртуозъ, г. Гржимали заявилъ себя, какъ и всегда, съ самой лучшей стороны, отлично сыгравши трудѣйшій концертъ Вьетана и нѣсколько мелкихъ пьесъ. Г-жа Кадмина съ обычной увлекательностью спѣла нѣсколько вокальныхъ нумеровъ.

3) 2-й концертъ г-жи Лавровской. Программа этого концерта представляла ту особенность, что состояла исключительно изъ произведеній русскихъ композиторовъ. Концертантка привлекла, само-собою разумѣется, полный до послѣдней возможности театръ и вызвала цѣлый рядъ самыхъ восторженныхъ овацій. Оркестръ, прекрасно исполнившій въ этотъ концертъ нѣсколько симфоническихъ пьесъ и въ томъ числѣ прелестный „Казачекъ“ Даргомыжскаго, повторенный по единодушному требованію публики,—былъ единственнымъ участникомъ и достойнымъ соревнователемъ г-жи Лавровской, которую нельзя достаточно благодарить за то, что, будучи одной изъ полновластныхъ владычицъ надъ публикой, она старается содѣйствовать ознакомленію послѣдней съ симфоническими произведеніями русской музыки. Изъ исполненныхъ г-жею Лавровской вокальныхъ пьесъ, наибольшій успѣхъ имѣла баллада изъ „Рогнѣды“ Сѣрова. Этотъ chef-d'oeuvre покойнаго мастера пѣвица исполнила навѣрное, съ соблюденіемъ тѣхъ идеальныхъ оттѣнковъ, о которыхъ вѣроятно грезилъ композиторъ, сочиняя свою страстную, широко задуманную и глубоко захватывающую пьесу.

4) Экстренное симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества въ пользу фонда вдовъ и сиротъ музыкантовъ. Чрезвычайно оживленный, многолюдный и интересный концертъ. Оркестръ былъ въ удвоенномъ составѣ и, странное дѣло, звучалъ нисколько не громче, не рѣзче обыкновеннаго симфоническаго оркестра; но звучность была роскошнѣе, круглѣе, полнѣе. Знаменитая пятая симфонія Бетховена, съ любовью и увлеченіемъ сыгранная этой огромной музыкальной массой, произвела глубокое волшебно-чарующее впечатлѣніе. Наблюдая за дирижированьемъ Н. Г. Рубинштейна, я сравнивалъ его со всѣми симфоническими капельмейстерами, которыхъ на своемъ вѣку мнѣ удавалось видѣть, и мысленно отдавалъ ему предпочтеніе предъ ними, за исключеніемъ развѣ Вагнера, о которомъ, впрочемъ, полнаго и безошибочнаго мнѣнія какъ о капельмейстерѣ по однимъ только его петербургскимъ и московскимъ концертамъ составить себѣ нельзя. Онъ игралъ здѣсь на своихъ концертахъ только вещи собственнаго сочиненія, да еще двѣ-три симфоніи Бетховена, какъ ему, такъ и музыкантамъ очень близко извѣстныя. Какъ умѣетъ онъ справляться съ сочи-

ніями трудными и новыми,—этого мы не знаемъ. Г. Рубинштейнъ, ставящій трудныя, новыя симфоническія сочиненія въ двѣ репетиціи, и ставящій ихъ такъ, что они исполняются, если не всегда безукоризненно, то всегда въ уровень съ художественными требованіями музыкально-развитой публики,—достаточно доказалъ намъ въ теченіе своей долголѣтней капельмейстерской дѣятельности, какъ онъ мудро и ловко умѣетъ распоряжаться подчиненными ему оркестровыми силами. Что касается вдохновенности, пылкости, художественности его оркестроваго управленія, то въ этомъ отношеніи онъ артистъ такой же замѣчательный, какъ и въ отношеніи его фортепіанной виртуозности. Симфонія Бетховена была проведена съ тѣмъ мастерствомъ, которое обусловливается и сильнымъ талантомъ, и большою опытностью Рубинштейна. Съ неменьшею поэтичностью и увлекательностью были продирижированы и другія двѣ симфоническія пьесы. „Полетъ Валкирій“ Вагнера—одно изъ самыхъ удачныхъ произведеній этого симфониста, подвизающагося исключительно на поприщѣ музыкальной драмы. Дикая картина бѣшеной воздушной кавалькады колоссальныхъ фантастическихъ амазонокъ передана Вагнеромъ съ поразительно-реальною картинностью. Г-жа Лавровская спѣла арію изъ „Руслана“ и два романса, изъ коихъ одинъ, „Ich grolle nicht“ Шумана, произвелъ въ ея высоко-талантливомъ исполненіи впечатлѣніе потрясающее. Г. Михинъ весьма удачно исполнилъ арію Сусанина изъ „Жизни за Царя“. Г. Танѣевъ еще разъ заявилъ себя въ высшей степени даровитымъ виртуозомъ; этотъ дебютантъ имѣетъ всѣ задатки капитальнѣйшаго артиста-исполнителя.

5) Литературно-музыкальный вечеръ въ пользу недостаточныхъ студентовъ, состоявшійся въ воскресенье въ Большомъ театрѣ, привлекъ полную залу. Въ музыкальномъ отдѣлѣ подвизались г-жи Кадмина и Терентьева и гг. Декрешенца, Бродскій и Николаевъ. Обѣ поименованныя артистки, а также гг. Бродскій и Николаевъ имѣли полный успѣхъ. Первый изъ нихъ вызвалъ даже бурю рукоплесканій и затѣмъ борьбу двухъ половинъ публики, изъ коихъ одна кричала bis, а другая, видя, что г. Бродскій не рѣшается повторить длинное исполненное имъ Andante, а другой пьесы на готовѣ не имѣетъ, — протестовала и старалась угомонить первую. Шумъ продолжался бы до безконечности (у насъ любятъ кричать безъ толку), еслибъ на сцену не вышелъ г. Шумскій, заставившій своимъ появленіемъ умолкнуть обѣ враждовавшія половины. Кромѣ этого артиста въ литературномъ отдѣлѣ участвовали г-жи Васильева, Никулина, Ѳедотова, Ермолова и гг. Музиль и Никифоровъ. Г-жѣ Ермоловой

была сдѣлана такая овація, съ которою могутъ сравниться лишь бѣсованія, коими восторженные москвичи награждаютъ г-жъ Патти и Нильсонъ. Здѣсь я рѣшаюсь сдѣлать одно замѣчаніе, заранѣе сознавая себя виновнымъ въ превышеніи власти, т. е. въ произвольномъ выходѣ изъ предѣловъ моей музыкальной компетентности. Г-жа Ермолова, конечно очень талантлива и конечно очень симпатична. Слѣдуетъ радоваться, что наша публика такъ единодушно выражаетъ ей свою благосклонность, и я былъ одинъ изъ тѣхъ, которые отъ всей души рукоплескали ея появленію. Но зачѣмъ же эта восходящая звѣзда Малаго театра прибѣгаетъ къ искусственнымъ средствамъ, чтобы добиться популярности; зачѣмъ она потакаетъ дешевому либеральничанью мало развитого большинства, выбирая для публичной декламаціи пьесы столь не художественныя, столь преисполненныя фальши и лжи, пропитанныя столь пошлою моралью и столь сентиментально-кислымъ настоемъ—какъ тѣ, которыя она прочла на разбираемомъ мной концертѣ. Въ первой прочитанной г-жей Ермоловой пьесѣ въ лицѣ вскочившей со сна леди, Томасъ Гудъ громитъ дамъ хорошо одѣвающихся, жестоко нападаетъ на всякія украшенія дамскаго туалета и мотивируетъ свое негодованіе на кокетливость прекраснаго пола тѣмъ, что все, будто-бы, надѣваемое, пришпиливаемое и прикалываемое дамами получается цѣною непосильной работы, всякихъ физическихъ страданій и преждевременной смерти изможженныхъ, исхудалыхъ, голодныхъ, чахоточныхъ труженицъ. Все это изложено очень красиво, очень чувствительно, очень колко, — но, предположивъ даже, что гражданская скорбь Томаса Гуда основательна и сочувствіе къ этой скорби въ г-жѣ Ермоловой очень искренно,—спрашиваю, умѣстно-ли и послѣдовательно-ли было со стороны этой роскошно и съ большимъ вкусомъ разодѣтой молодой артистки, предъ лицомъ множества столь же хорошо одѣтыхъ дамъ изливать свое горячее негодованіе на шелкъ, бархатъ, парюры, кольца, браслеты и шиньоны? Отчего, когда имѣются безчисленныя стихотворныя пьесы Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Гёте, Шиллера, Гейне, Байрона,—г-жа Ермолова выбрала именно обличительную стихотворную выходку Томаса Гуда? Отвѣчаю: г-жа Ермолова очень тонко разсчитала, что ничто такъ не вызываетъ рукоплесканій въ массахъ публики, какъ тирады, проникнутыя хотя бы ложною гражданскою скорбью. Этотъ тонкій расчетъ, къ такой симпатичной и несомнѣнно талантливой артисткѣ, какъ г-жа Ермолова, мнѣ весьма не нравится. Конечно она добилась своего. Неподалеку отъ меня сидѣлъ богатѣйшій торговецъ дамскими туалетными принадлежностями; онъ бы совершенно разорился и

...нелъ бы по міру, если бы дамы перестали нарасхват... ...ать его товаръ; однако жъ, это не помѣшало ему быть оч... ...миленнымъ отъ чтенія г-жи Ермоловой и восторженно рук... ...ескать ея нападкамъ на тѣхъ самыхъ кліентокъ, которыя так... ...усердно способствуютъ его обогащенію. Русскій буржуа, как... ...всякій буржуа, будучи въ душѣ черствымъ эксплоататоромъ, ...любитъ посентиментальничать и порисоваться демократическою ...симпатіею къ меньшему брату;—но соотвѣтствуетъ-ли достоин... ...ству серьезной артистки то потакание лицемѣрному тартюфни... ...чанью значительной массы публики, которое, конечно, обезпечи... ...тъ за ней успѣхъ, но можетъ подорвать справедливо-заслу... ...женную г-жей Ермоловой благосклонность истинныхъ цѣнителей ...я симпатичной артистической личности.

Благо я заговорилъ о г-жѣ Ермоловой; кстати позволю се... ...бѣ выразить также и впечатлѣніе, произведенное на меня въ ...этотъ вечеръ г. Шумскимъ. Онъ прочиталъ одинъ изъ сатири... ...ческихъ очерковъ Щедрина: „Прощаюсь, Ангелъ мой, съ тобою!“ Насколько мнѣ не подобаетъ дѣлать замѣчаніе г-жѣ Ермоловой, настолько же не мое дѣло печатно изливать свой восторгъ предъ мастерствомъ г. Шумскаго,—но я не въ силахъ удержаться ...отъ страстнаго желанія высказать ему горячую благодарность ...за полчаса глубочайшаго эстетическаго наслажденія, которое онъ доставилъ мнѣ, какъ и всѣмъ присутствовавшимъ въ театрѣ. Это было такое совершенство, такая непритязательная простота, такое художническое чувство мѣры, такая поразительная объективность въ передачѣ характеровъ, такая вѣрность тона, дальше которыхъ, мнѣ кажется, не можетъ итти лицедѣйское искуство. Эффектъ, произведенный на меня этимъ чтеніемъ, былъ тотъ-же, котораго достигаетъ игра капитальнѣйшаго виртуоза или пѣвица самой первоклассной пѣвицы, т.-е. сочетаніе безукоризненной техники съ тончайшею художественною отдѣлкою подробностей.

Я бы съ удовольствіемъ поговорилъ еще о чтеніи г-жи Васильевой, которое мнѣ очень понравилось, хотя оно было, какъ мнѣ показалось, слишкомъ субъективно и недостаточно обдумано; я бы не прочь потолковать и о глубоко прочувствованной декламаціи г-жъ Оедотовой и Никулиной, а также о гг. Музилѣ и Никифоровѣ, но ужъ и то далеко перешелъ за весьма точные предѣлы, указанные мнѣ, какъ музыкальному хронисту. Оркестръ сыгралъ три увертюры. Въ заключеніе скажу, что г. Рубинштейнъ во всѣхъ разсмотрѣнныхъ мною сегодня пяти концертахъ участвовалъ то въ качествѣ капельмейстера, то въ качествѣ піаниста. Неутомимость по истинѣ изумительная.

Въ теченіе поста было дано нѣсколько такъ-называемыхъ духовныхъ концертовъ. Изъ нихъ мнѣ удалось быть только на одномъ. Это было утромъ въ воскресенье 30-го марта. Пѣлъ хоръ г. Нешумова подъ управленіемъ г. Алабушева. Ничего не скажу о музыкѣ, которую этотъ хоръ исполнялъ, — объ этой музыкѣ, столь жалкой въ отношеніи изобрѣтательности, столь мало соотвѣтствующій духу православной церкви и народно-русскому стилю, столь неумѣлой въ техническомъ отношеніи, столь однообразной, монотонной, банальной и скучной. Предметъ этотъ слишкомъ важенъ и обширенъ, чтобы касаться его только слегка въ фельетонномъ поверхностномъ очеркѣ. Относительно исполненія скажу, что оно заслуживаетъ самыхъ лестныхъ похвалъ. Г. Алабушевъ, очевидно, большой знатокъ хороваго церковнаго пѣнія; послѣ хоровъ Ламакина, я еще не слышалъ въ Москвѣ такого изящнаго, тонко-отдѣланнаго, артистическаго хороваго исполненія. Басы у г. Алабушева не ревутъ во всю глотку, какъ это обыкновенно у насъ дѣлается: дискканты не пищатъ фальшиво и весь хоръ не держится той условной манерности, того эффектничанья, которое заключается въ совершенномъ несоблюденіи ритма, въ произвольныхъ затягиваніяхъ и ускореніяхъ. Хоръ г. Нешумова поетъ ровно, осмысленно, просто и съ соблюденіемъ должныхъ оттѣнковъ.

На дворѣ весна. Природа оживаетъ и уже начинаетъ понемногу прихорашиваться. Кое-гдѣ появляются даже, среди снѣжной равнины, маленькіе слегка зеленѣющіе оазисы. Между тѣмъ изъ нѣдръ театральной администраціи опять подулъ удушливый сирокко въ видѣ афишъ, возвѣщающихъ абонементъ на итальянскую оперу будущаго сезона. Боже Великій! Неужели найдутся москвичи, столь наивные, столь закоснѣлые въ своей фанатической любви къ анти-музыкальному безобразію, творящемуся зимой на сценѣ Большого театра, которые уже теперь рѣшатся обречь себя на шести-мѣсячное слушаніе всякаго вздора, притомъ еще скверно исполненнаго. Казалось бы невѣроятнымъ, чтобы подобные феномены могли найтись. Но въ Москвѣ найдутся. Это ужъ такой городъ: чѣмъ больше намъ даютъ щелчковъ, тѣмъ усерднѣе мы подставляемъ лбы наши. А лбы наши крѣпки.

LI.

Русская и Итальянская оперы.

(№ 196. 12 сентября 1875 г.).

Въ ту минуту, какъ я берусь за перо, чтобы начать мои музыкальныя бесѣды съ читателемъ, періодъ ежегоднаго кратковременнаго процвѣтанія русской оперы на сценѣ Большого театра уже достигъ своего исхода. Извѣстно, что въ смыслѣ соотвѣтствующихъ различнымъ временамъ года общественныхъ удовольствій, тѣ триста шестьдесятъ пять дней, которые потребны землѣ для того, чтобы совершить свое круговращеніе около солнца, раздѣляются на сезоны. Имѣютъ свои сезоны и рысистые бѣга, и итальянская опера, и минеральныя воды, и морскія купанья. Имѣетъ свой сезонъ и наша скромная русская опера. Сезонъ этотъ коротокъ—ему отведено такъ-называемое бабье лѣто. Тотъ коротенькій промежутокъ времени, когда цвѣты стали вянуть, листья желтѣть и падать, но осенняя слякоть еще окончательно установилась, та маленькая частица года, когда не знаешь хорошенько, жить-ли еще на дачѣ и посѣщать Шато де-Флеръ или же водвориться въ городѣ и защититься отъ осенняго хлада двойными рамами,—эти колеблющіеся между лѣтомъ и осенью дни дирекція театровъ посвящаетъ усердному культу отечественной музы. Она, т.-е дирекція, разсуждаетъ такъ: „я завѣдую театромъ большого столичнаго города; для приличія должна же я держать національную оперу; театръ у меня теперь свободенъ, благо арендаторъ еще не пріѣхалъ,—такъ пусть ихъ, пока еще не пришло время, поютъ свои доморощенныя пѣсенки.“ И вотъ, послѣ успенскаго поста, въ теченіе трехъ недѣль сряду, съ афиши не сходятъ три наши капитальнѣйшія оперы: „Жизнь за Царя“, „Руслань и Людмила“, „Русалка“. Какъ это все играется и поется, объ этомъ и гово-

рить нечего. Играютъ и поютъ, какъ Богъ на душу положитъ: кое-что хорошо, кое-что сносно, а кое-что и совсѣмъ скверно. Мнѣ столько разъ приходилось въ прежніе годы разъяснять читателю, почему, при существующихъ на нашей лирической сценѣ порядкахъ, никакая опера, ни итальянская, ни русская, не можетъ быть поставлена такъ, чтобы были удовлетворены хотя бы самыя невзыскательныя требованія цивилизованнаго слушателя, что считаю неумѣстнымъ въ сотый разъ распространяться о томъ же предметѣ.

У насъ появляются и въ той и въ другой оперныхъ трупахъ блестящіе таланты, феноменальные голоса, сильныя сценическія дарованія,—но не ищите разумнаго, цѣлесообразнаго, уравновѣшеннаго во всѣхъ отношеніяхъ употребленія имѣющихся на-лицо силъ. Если вы только-что прослушали хорошо спѣтую арію,—то, какъ ушатъ холодной воды, васъ приведетъ въ содроганіе фальшиво спѣтый неразученный ансамбль; если оркестръ исполненіемъ увертюры только-что привелъ васъ въ сладостно-пріятное настроеніе духа,—то непосредственно за симъ хоръ начнетъ завывать такъ нестройно и вмѣстѣ такъ невѣрно, что хоть бѣги изъ театра; или, наоборотъ, воспринявъ художественное впечатлѣніе отъ удачно-исполненнаго хора, вы обречены тотчасъ же услышать, какъ не въ своемъ мѣстѣ заревутъ тромбоны или запищитъ гобой... Что́ было хорошо исполнено сегодня, то будетъ изуродовано завтра; а случается и такъ, что васъ пріятно изумитъ исполненіе вещи, которая, по всѣмъ вашимъ соображеніямъ, должна была быть преподнесена вамъ въ самомъ безобразномъ видѣ. Такіе сюрпризы случаются,—но рѣдко. По большей части общее исполненіе не твердо, не чисто, шатко, вяло и блѣдно. Но возвращаюсь къ бабьему лѣту съ его сезономъ русской оперы. Онъ принесъ намъ нѣсколько дебютантовъ и дебютантокъ. Для чего эти дебюты? Кто кого здѣсь вводитъ въ заблужденіе—администрація-ли дебютантовъ, притворяясь, что хочетъ увеличить ими составъ своей и безъ того бездѣйствующей въ теченіе цѣлой зимы богадѣльни, или юные дебютанты администрацію, дѣлая видъ, что желали бы воспользоваться синекурой, сопряженной со званіемъ артиста русской оперы въ Москвѣ? Послѣднее трудно предположить въ артистѣ молодомъ, въ которомъ практическіе расчеты не должны перевѣшивать свойственную молодости жажду кипучей дѣятельности. Какъ бы то ни было, а мы имѣли случай познакомиться съ пятью новыми артистическими личностями, добивающимися чести быть принятыми въ труппу нашей русской оперы. Изъ нихъ двѣ артистки: г-жи Кондырева и Богенгардтъ, конкур-

рируютъ на амплуа альтистки, которое въ ближайшемъ буду-
щемъ покинетъ талантливая г-жа Кадмина. Если, съ одной сто-
роны, нельзя не сожалѣть, что мы лишаемся этой замѣчательно
даровитой и многообѣщающей артистки, то, съ другой стороны,
слѣдуетъ радоваться, что г-жа Кадмина, убоявшись того гибель-
наго для ея совершенствования бездѣйствія, на которое обре-
чены наши русскіе артисты въ Москвѣ, пока для нихъ не имѣет-
ся своего отдѣльнаго отъ итальянской оперы театра,—рѣшилась
перенести свою дѣятельность въ мѣста болѣе благопріятныя
для развитія ея богатыхъ природныхъ данныхъ. Я увѣренъ, что
рано или поздно порядокъ вещей въ нашемъ театрѣ измѣнится:
я убѣжденъ, что наша русская опера займетъ, наконецъ, въ
центральной русской столицѣ то мѣсто, которое принадлежитъ
ей по всѣмъ правамъ; я вѣрю, что для роднаго искусства на-
стануть лучшіе дни, и тогда г-жа Кадмина появится у насъ
вмѣстѣ съ цѣлымъ роемъ другихъ талантовъ, которые найдутъ
тогда въ Москвѣ почву для своего возрожденія и развитія. Кто
знаетъ, быть можетъ, время это и не такъ отдаленно, какъ
многіе думаютъ. Теперь сдѣлаю краткую характеристику пяти
новыхъ артистовъ, отрекомендовавшихся публикѣ.

1) Г-жа Ларина. Она пѣла партію Гориславы въ „Руслань“.
Голосъ у нея есть, хотя и не особенно симпатичный, какъ буд-
то подточенный, если не временемъ,—г-жа Ларина еще молода,—
то неумѣреннымъ форсированьемъ. Во всякомъ случаѣ, въ срав-
неніи съ г-жей Турчаниновой, исполнявшей прежде партію Го-
ремиславы, она составляетъ пріобрѣтеніе. Наружность г-жи Ла-
риной вполнѣ сценическая. Публика отнеслась къ ней радушно.

2) Г-жа Кондырева. Дебютировала въ роли Ратмира. Эта
артистка умѣетъ пѣть: исполненіе ея изящно, хотя нѣсколько
холодно. Голосъ нѣсколько глухъ въ низкомъ регистрѣ, но въ
общемъ достаточно силенъ и пріятенъ. Держится на сценѣ очень
хорошо, но играетъ безъ особеннаго увлеченія. Пріемъ она
встрѣтила незаслуженно холодный. Можно однако жъ предполо-
жить, что чѣмъ ближе съ ней будетъ знакомиться публика,
тѣмъ съ большимъ сочувствіемъ къ ней будетъ относиться.

3) Г-жа Богенгардтъ. Необыкновенно странный голосъ.
Верхнія ноты сильны и чрезвычайно красивы, среднихъ вовсе
нѣтъ—ихъ замѣняетъ какое-то странное дребезжаніе, колыханіе
звука; въ грудномъ регистрѣ г-жа Богенгардтъ безпрестанно
обрывается. Дебютантка эта появилась въ роли Вани. Неотра-
зимая прелесть этой симпатичной партіи, пріятная наружность
дебютантки и ея красивыя верхнія ноты спасли ее отъ полнаго
фіаско. Если не ошибаюсь г-жѣ Богенгардтъ просто не доста-

школы. Она еще не готова для сцены и при томъ для такой громадной сцены, какъ наша. Ея незрѣлость въ особенности замѣтна въ колоратурной сторонѣ исполненія. Впрочемъ, весьма можетъ статься, что чрезмѣрная робость воспрепятствовала г-жѣ Богенгардтъ выказать свои артистическія достоинства въ настоящемъ свѣтѣ.

4) Г. Кудрявцевъ. Онъ дебютировалъ въ роли Руслана. Голосъ г. Кудрявцева не первостепенной силы, но весьма симпатиченъ. Фразируетъ онъ изящно, со вкусомъ. Такого хорошаго Руслана въ Москвѣ еще не слыхали.

5) Г. Ляровъ. Исполнилъ партію Сусанина и исполнилъ ее очень хорошо. Голосъ у г. Лярова большой, сильный и красивый, страдающій только неумѣренною вибраціей. Сценическія данныя весьма благопріятныя. Партію Сусанина онъ провелъ обдуманно, съ большимъ увлеченіемъ и сценическою умѣлостью. Имѣлъ весьма значительный успѣхъ.

Этотъ послѣдній дебютъ состоялся въ минувшее воскресенье, при совершенно полномъ сборѣ; да и во все время краткаго сезона русской оперы дирекція дѣлала хорошіе сборы. Публика выражала свое сочувствіе къ русской оперѣ не только усиленнымъ посѣщеніемъ театра, но и восторженнымъ настроеніемъ своимъ. Замѣчу здѣсь, что особенныхъ овацій удостоился г. Додоновъ; этотъ артистъ дѣлается рѣшительно любимцемъ публики. И совершенно заслуженно. Несмотря на щекотливое, подчасъ унизительное положеніе, въ которое администрація ставитъ русскихъ артистовъ по отношенію къ покровительствуемой ею итальянской оперѣ; несмотря на губительное бездѣйствіе, на которое обрекаютъ ихъ существующіе на нашей сценѣ порядки; несмотря на всѣ эти неблагопріятныя условія,—г. Додоновъ дѣлаетъ замѣчательные успѣхи, не останавливается на пути совершенствованія. Исполненіе имъ партіи Фина въ „Русланѣ" не оставляетъ желать ничего лучшаго. Отъ души радуюсь обильной дани рукоплесканій и восторговъ, которая выпала на долю г. Додонова, въ воздаяніе того артистическаго рвенія, которое онъ прилагаетъ къ своему дѣлу.

На другой день послѣ послѣдняго представленія „Жизни за Царя", заднія двери Большого театра широко раскрылись для принятія въ свои нѣдра иноземнаго чудовища, называемаго антрепризой итальянской оперы. Вооруженное неотразимымъ обаяніемъ имени Патти, которою заручилось для какихъ-нибудь восьми представленій, любовно, усердно, твердо поддержанное, съ одной стороны благодушіемъ театральной администраціи, а съ другой,—безпримѣрной выносливостью нашей публики,—оно,

по примѣру прежнихъ лѣтъ, поглотитъ не только свою жирную порцію, состоящую изъ четырехъ абонементовъ, но отвоюетъ и тощія порціи, предназначенныя для двухъ своихъ сожителей: балета и русской оперы, остроумно изобрѣвъ для этой цѣли длинный рядъ бенефисовъ, сверхъ—абонементныхъ представленій и концертовъ.

На сей разъ антреприза выставила себя съ довольно красивой стороны. Она познакомила насъ съ двумя очень хорошими артистами. Я говорю о г-жѣ Визьякъ, дебютировавшей въ партіи Африканки, и о тенорѣ г. Арамбуро, появившемся въ партіи Васко-де-Гама. У г-жи Визьякъ прекрасный, сочный, сильный органъ. Она поетъ съ большой горячностью и хорошо играетъ, хотя, быть можетъ, неумѣренно жестикулируетъ. Что касается г. Арамбуро, то достаточно будетъ сказать, что онъ съ большимъ успѣхомъ выдержалъ неизбѣжное сравненіе его артистическихъ качествъ съ качествами его высоко-даровитаго предшественника въ исполненіи партіи Васко на нашей сценѣ г. Ноймана. Органъ у г. Арамбуро очень хорошій, съ сильнымъ красивымъ грудянымъ регистромъ. Какъ актеръ онъ не выходитъ изъ границъ посредственности. Кромѣ того, публикѣ была представлена въ партіи Инесы какая то г-жа Маркъ съ жиденькимъ, визгливымъ, трясущимся голоскомъ и совершенною неумѣлостью въ смыслѣ сценической выдержки. Изъ старыхъ знакомцевъ мы слышали въ этотъ вечеръ гг. Надилла, Босси и Джаметъ. Г. Надилла прекрасно, хотя съ излишнимъ оттѣнкомъ сантиментальности, провелъ партію дикаря Нелюско. Голосъ его нисколько не пострадалъ отъ разрушающей силы нѣсколькихъ лѣтъ, въ теченіе которыхъ мы его не слышали. Напротивъ, онъ какъ будто выигралъ въ отношеніи силы и круглости. Какъ актеръ онъ сдѣлалъ положительные успѣхи, и я никакъ не ожидалъ отъ него такого увлекательнаго исполненія трудной роли Нелюско. „Африканка“ прескучная опера. Непостижимо, какъ могъ такой великій мастеръ въ выборѣ оперныхъ сюжетовъ, какъ Мейерберъ, прельститься кукольно-каррикатурнымъ сценаріемъ этой географической трагедіи. За-то и музыка ни разу не достигаетъ той высоты художественнаго вдохновенія, которой слѣдуетъ ожидать отъ геніальнаго автора „Гугенотовъ“ и „Пророка“. Красота фактуры и здѣсь неподражаема, но какая искусственность въ мелодическомъ теченіи мыслей, какое отсутствіе поэтичности и теплоты! „Африканка“ можетъ плѣнять только ослѣпительной роскошью постановки. Таковой у насъ не оказалось: костюмы поистерты, декораціи бѣдны и вслѣдствіе того „Африканка“ на нашей сценѣ не можетъ удовлетворить ни органъ слуха, ни ор-

ганъ зрѣнія. Скуку томительную, безконечную скуку—вотъ что выносишь изъ выслушанія этой оперы.

Правда-ли, что г. Ноденъ отъ того не ангажированъ, что онъ просилъ у антрепренера шестьдесятъ пять вмѣсто шестидесяти тысячъ франковъ, которые ему были предложены? А между тѣмъ, г. Маринн получаетъ восемьдесятъ пять тысячъ франковъ!!! Вѣдь если послѣднее вѣрно, то г. Одену по всей справедливости, мало было бы дать и милліонъ восемьсотъ тысячъ.

LII.

Объясненіе съ читателемъ.—Итальянская опера.

(№ 215. 7 Октября 1875 г.),

Съ тяжелымъ сердцемъ, съ чувствомъ, близкимъ къ отвращенію, принимаюсь я, почтенные читатели и многоуважаемыя читательницы, за свои періодическія бесѣды съ вами о музыкальныхъ дѣлахъ нашего города. Казалось бы, что̀ можетъ быть для музыканта по ремеслу отдохновительнѣе, пріятнѣе, какъ не поболтать съ благосклонными и внимательными читателями о предметѣ столь дорогомъ, столь близкомъ его сердцу, о томъ искусствѣ, культивированіе котораго не только наполняетъ всю его жизнь, но и дѣлаетъ ее подчасъ невообразимо и неописуемо сладостною. Отношенія, которыя должны были бы устанавливаться между музыкальнымъ рецензентомъ и его читателями, въ высшей степени просты. Они образуются слѣдующимъ способомъ. Ежедневные органы печати, считая себя обязанными откликаться на всѣ явленія общественной жизни, должны между прочимъ касаться и музыки, которой такъ или иначе каждый читатель интересуется. Съ этою цѣлью редакція газеты приглашаетъ въ число своихъ сотрудниковъ специалиста по музыкѣ, поручая ему въ легкихъ фельетонныхъ очеркахъ обсуждать наиболѣе выдающіеся факты музыкальной жизни того города, въ которомъ газета издается.

„Мои читатели очень любятъ музыку, говоритъ редакція своему сотруднику; ты по этой части обладаешь значительнымъ запасомъ свѣдѣній и поэтому толкуй о своемъ искусствѣ сколько хочешь; они будутъ тебя слушать съ удовольствіемъ. И пожалуйста, прибавляетъ она, будь по возможности справедливъ, безпристрастенъ и точенъ“. Музыкальный сотрудникъ съ большимъ увлеченіемъ принимается сначала за исполненіе своей

обязанности. Будучи, по обстоятельствамъ жизни и свойствамъ своей природы, человѣкомъ съ сравнительно высшимъ музыкальнымъ пониманіемъ, онъ съ тѣмъ большею непринужденностью и охотой говоритъ о своемъ искусствѣ, что предполагаетъ въ своихъ слушателяхъ людей, готовыхъ принять его взгляды на вѣру, или по крайней мѣрѣ способныхъ дружелюбно выслушивать его рѣчи до конца. Увы! несчастный рецензентъ быстро приходитъ къ самому тяжелому разочарованію. Онъ, въ наивности души полагавшій, что его хроникерство будетъ уподобляться задушевной бесѣдѣ хорошо знакомыхъ между собою людей, скоро начинаетъ замѣчать, что его слушаютъ съ недовѣріемъ, что на него устремлены со всѣхъ сторонъ враждебные взгляды, что его рѣчь раздражаетъ и злитъ собесѣдниковъ. Наконецъ являются смѣльчаки, которые прерываютъ его на полу-словѣ: „милостивый государь, вы врете, ваши сужденія ложны и пристрастны! Вы человѣкъ недобросовѣстный! вы болтаете вздоръ! вы ничего не смыслите!“ и т. д.—вотъ восклицанія, которыя начинаютъ со всѣхъ сторонъ раздаваться. Сконфуженный фельетонистъ, будучи увѣренъ въ своей правотѣ и имѣя совѣсть не отягченную сознаніемъ своей преступности, пытается заговорить снова. Но тутъ положеніе его дѣлается невыносимымъ; тутъ начинается генеральная травля несчастнаго, ни въ чемъ неповиннаго зайца, травля, которая если и не окончится пролитіемъ неповинной заячьей крови, то приведетъ свою жертву въ совершенное изнеможеніе, въ состояніе утомленности, исключающее всякую мысль бѣжать далѣе.

Въ такомъ-то, или почти такомъ положеніи нахожусь я, о мои благосклонные.... виноватъ, неблагосклонные читатели и читательницы. Я ничего не преувеличиваю въ этомъ аллегорическомъ изображеніи своего поистинѣ бѣдственнаго положенія. Ежедневно, ежечасно въ формѣ-ли непріятныхъ разговоровъ, въ формѣ-ли анонимныхъ писемъ, изъ коихъ нѣкоторыя не заключаютъ въ себѣ ничего кромѣ бранныхъ, неудобопечатаемыхъ словъ,—я пожинаю горькіе плоды моего фельетоннаго усердія. Особенно сильнымъ нападкамъ подвергался я, когда мой отзывъ о томъ или другомъ модномъ кумирѣ толпы, приходился въ разрѣзъ съ мнѣніемъ большинства публики. Когда, въ прошедшемъ сезонѣ, я осмѣлился святотатственно прикоснуться къ недосягаемому пьедесталу, на который вознесли у насъ пѣвицу Нильсонъ, когда я робко и съ оговорками рѣшился произнести, что пѣвица которая играетъ хотя и ловко, но холодно, безъ поэтичности, что такая пѣвица никоимъ образомъ не можетъ быть причислена къ числу великихъ артистокъ, — Боже мой, чего

только, въ наказаніе за мою дерзость, не пришлось мнѣ выслушать! Я былъ объявленъ сумасшедшимъ профанаторомъ, наглымъ борзописцемъ, пошлымъ лгуномъ. Мнѣ говорили и писали, что такое жалкое ничтожество, какъ я, взялся за непосильный трудъ повредить репутаціи артистки, которая вездѣ признана великой. —точно будто я въ самомъ дѣлѣ хотѣлъ или могъ вредить г-жѣ Нильсонъ, точно будто, высказавъ мое неодобреніе, я могъ руководиться наивнымъ посягательствомъ на ниспроверженье въ прахъ этого идола. Находились такіе и такія, которые при удобномъ случаѣ глумились надъ моими композиторскими трудами, точно будто между этими послѣдними и достоинствами г-жи Нильсонъ есть какая-нибудь связь. Отъ нѣсколькихъ дамъ я получилъ завѣренія въ лютой ненависти, которой онѣ по этому случаю меня удостоили.

„Но позвольте, за что же?.. вѣдь я высказалъ мое искреннее убѣжденіе“, робко пытался я сказать въ свое оправданіе. „Замолчите, мы васъ ненавидимъ!“ отвѣчали мнѣ эти разъяренныя львицы. Находиться въ многолюдномъ обществѣ.—сдѣлалось для меня пыткой. Всѣ наперерывъ старались язвить меня, кто кого больнѣе. Дамы, дѣвицы, кавалеры статскіе и кавалеры военные, купцы, врачи, адвокаты, литераторы, всѣ поочередно мстили мнѣ и мстятъ еще теперь, какъ за мое несочувствіе къ итальянской оперѣ вообще, такъ и за неодобрительный отзывъ о г-жѣ Нильсонъ въ частности.

Всѣ они говорятъ мнѣ, что я пишу неправду. Но что же по вашему правда? спрашивалъ я. Вопросъ этотъ становилъ обыкновенно въ тупикъ вопрошаемаго; но чаще всего я получалъ въ отвѣтъ, что правда есть то, что думаешь, и наоборотъ, неправда то, чего не думаешь! Но почему же вы полагаете, продолжалъ я спрашивать, что высказавъ мнѣніе, несогласное съ вашимъ, я говорю то, чего не думаю? Отвѣта на этотъ послѣдній вопросъ я не получалъ, но онъ подразумѣвался. „Милостивый государь, читалъ я въ глазахъ у моего антагониста, кто говоритъ то, что не вполнѣ согласно съ моимъ мнѣніемъ, тотъ вретъ, ибо я всегда думаю, какъ слѣдуетъ“.

И въ самомъ дѣлѣ, чтобы угодить неблагосклонному читателю, мнѣ только стоитъ до точности согласоваться съ его мыслями. Конечно, въ виду нѣсколькихъ тысячъ подписчиковъ читающихъ газету, это довольно трудно,—но трудность эта только кажущаяся. Есть нѣсколько пунктовъ, на которыхъ я долженъ, если хочу обезпечить свое нравственное спокойствіе, быть рабомъ мнѣній большинства. Есть другіе, на которыхъ мнѣ предоставляется совершенная свобода говорить и писать что вздума-

ется. Напримѣръ, скажи я, что Бетховенъ и Шуманъ писали исключительно одну чепуху — на это, кромѣ музыкантовъ, никто не обратитъ ни малѣйшаго вниманія, по той простой причинѣ, что Бетховенъ и Шуманъ интересуютъ московскую публику, какъ прошлогодній снѣгъ. Но скажи я, что г. Николини весьма посредственный пѣвецъ, или, что г-жа Нильсонъ не особенно великая артистка—меня заѣдятъ живого.

Что касается той особаго рода безусловной правды, которой отъ меня требуютъ, то я на это скажу еще нѣсколько словъ. Вы утверждаете, что я буду правдивъ, если буду говорить кстати и некстати то, что думаю. Это справедливо только до нѣкоторой степени. Разумѣется, ложь предосудительна въ рецензентѣ, какъ и во всякомъ человѣкѣ. Однакожъ доводить до послѣдней крайности принципъ согласованія того, что я пишу, съ тѣмъ, что именно я думаю, — едва ли такой принципъ вполнѣ примѣнимъ къ обязанности честнаго рецензента, по крайней мѣрѣ честнаго музыкальнаго рецензента. Я питаю глубокое убѣжденіе въ томъ, что публика ни мало не интересуется моими личными мнѣніями, что ей до нихъ нѣтъ никакого дѣла. Если она, или по крайней мѣрѣ извѣстная доля ея придаетъ вѣсъ и значеніе моимъ сужденіямъ о музыкѣ и о явленіяхъ московскаго музыкальнаго міра, то это только потому, что она видитъ во мнѣ выразителя мнѣній и взглядовъ наиболѣе авторитетной въ дѣлѣ музыки среды. Публикѣ должно быть интересно совсѣмъ не то, что я говорю, а что говоритъ эта авторитетная среда, съ которой я нахожусь въ ближайшемъ отношеніи. И я никогда не долженъ терять изъ виду роль, принадлежащую мнѣ, какъ представителю того кружка, который въ Москвѣ имѣетъ исключительное право компетентности по части моего искусства. Положеніе мое среди нищущей о явленіяхъ общественной жизни братіи, аналогично съ роляю депутата въ парламентѣ. Можетъ быть онъ говоритъ, проводя тѣ или другіе политическіе взгляды, именно только то, что самъ думаетъ, а можетъ быть и не совсѣмъ то; правительству и публикѣ до этого нѣтъ никакого дѣла: для нихъ весьма важно то, что депутатъ во всякомъ случаѣ излагаетъ мысли и взгляды своихъ избирателей. Разумѣется, въ главныхъ чертахъ депутатъ солидаренъ съ своими избирителями, —иначе онъ и не былъ бы посланъ ими въ представительную палату,—но въ подробностяхъ онъ быть можетъ и расходится съ ними, хотя, ради достиженія высшихъ цѣлей, высшей правды, жертвуетъ на пользу общую капризными отклоненіями своихъ личныхъ склонностей. Извѣстно, что Шопенъ питалъ странное, непобѣдимое отвращеніе къ нѣкоторымъ сочиненіямъ Бетховена.

признанным всѣмъ свѣтомъ за величайшіе образцы искусства. Однакожъ, еслибъ ему пришлось писать въ распространенной газетѣ музыкальныя рецензіи, онъ бы конечно удержался отъ опубликованія этихъ идіосинкразическихъ подробностей своей музыкальной организаціи. Въ дѣлѣ музыкальной критики, лишенной всякихъ философско-теоритическихъ основъ, построенной исключительно на шаткомъ фундаментѣ личныхъ склонностей, необходимо опираться на голосъ авторитетнаго, компетентнаго меньшинства. Если рецензентъ лишенъ этой опоры, то вся его критическая дѣятельность сводится къ дилеттантски-безцѣльной болтовнѣ объ искусствѣ, быть можетъ и очень милой, но лишенной всякаго серьезнаго значенія.

Читатель усмотрѣлъ, надѣюсь, изъ всего вышеизложеннаго, что много терній встрѣчаетъ на пути своемъ музыкальный рецензентъ. Тяжелые удары приходится переносить ему отъ безжалостныхъ, недовѣрчивыхъ, капризныхъ меломановъ, удостаивающихъ статьи его прочтенія. Но едва ли еще не большее количество смертоноснаго яда вливаютъ въ его чашу тѣ, про кого ему приходится бесѣдовать съ читателями, его коллеги, гг. артисты и г-жи артистки. Какъ бы онъ ни старался въ своихъ сужденіяхъ быть безпристрастнымъ, умѣреннымъ, точнымъ; какъ бы ни избѣгалъ онъ излишней рѣзкости, какъ бы ни старался щадить щекотливыя артистическія самолюбія, онъ никогда не угодитъ, никогда не утолитъ ненасытную жажду артистовъ къ печатнымъ похваламъ и дионрамбамъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, когда я еще не вступалъ на скользкое поприще фельетониста я и не имѣлъ враговъ; разрядъ людей, составляющихъ теперь группу моихъ недоброжелателей, тогда не существовалъ еще. Теперь онъ не только существуетъ, но постоянно даетъ мнѣ себя чувствовать. Сколько неожиданныхъ репримандовъ и непріятныхъ пассажей мнѣ приходится вытерпливать отъ этихъ, считающихъ себя обиженными мною, артистовъ. Иные изъ нихъ талантливы, другіе бездарны; одни опытны и умѣлы—другіе несвѣдущи и недоразвиты; у однихъ больше голоса, у другихъ техники, одни пламенны, но грубы,—другіе холодны, но изящны: одни играютъ съ душой и фальшивыми нотами,—другіе съ добросовѣстностью и съ непониманіемъ: одни молоды и не созрѣли,—другіе перезрѣли и увяли;—но самолюбіе, адское, неизмѣримое, самолюбіе у всѣхъ одинаково! Каждаго и каждую изъ нихъ я долженъ хвалить каждый разъ, представляется-ли къ тому случай или не представляется, кстати это будетъ или не кстати, хвалить до глупости, до абсурда, лишь бы хвалить и хвалить! Многіе изъ нихъ считаютъ для себя обиднымъ простое умол-

чаніе. Если я расхвалилъ сегодня, по случаю его появленія на концертной эстрадѣ, Ивана Парамоновича, то непремѣнно тутъ же долженъ воспѣть хвалебный дифирамбъ и Аннѣ Сидоровнѣ, которая, однакожъ на концертной эстрадѣ не появлялась, а спѣла дома и вязала себѣ шерстяное одѣяло. На другой день узнаю, что Анисья Сидоровна гнѣвается: дескать „вотъ Ивана Парамоновича хвалитъ, а обо мнѣ ни слова!“ Я прихожу въ ужасъ и при первомъ удобномъ случаѣ возношу до небесъ Аннѣ Сидоровну. И вы думаете, что она будетъ мнѣ за это благодарна? Ничуть. Анисья Сидоровна разгнѣвалась еще пуще и именно оттого, что въ томъ же фельетонѣ я одобрилъ артистическую законченность, съ которою исполнила свое соло Аграфена Петровна. Извольте угодить этому народу! И чѣмъ ничтожнѣе дарованіе, тѣмъ оно притязательнѣе. Въ прошедшемъ году я нечаянно сказалъ нѣсколько лестныхъ выраженій объ одномъ знаменитомъ и дѣйствительно превосходномъ иноземномъ артистѣ. Слава его давно и прочно установилась; отъ лестнаго или нелестнаго отзыва московскаго рецензента ему ни тепло, ни холодно. Однакожъ, этотъ иноземный артистъ былъ тронутъ и къ величайшему моему изумленію пріѣхалъ благодарить меня, точно будто я въ самомъ дѣлѣ оказалъ ему услугу, сказавъ то, что всѣмъ давно извѣстно. Это былъ одинъ изъ весьма немногихъ примѣровъ трогательной артистической скромности. По большей части я получаю благодарности совсѣмъ другаго рода. Еще не болѣе, какъ нѣсколько дней тому назадъ, двѣ почтенныя хористки, встрѣтившись со мной, сдѣлали мнѣ ужасную сцену и наговорили кучу... непріятностей, за то, что я въ одной изъ своихъ рецензій осмѣлился констатировать фактъ ихъ дерущаго уши завыванія... „Что мы вамъ сдѣлали, сказали мнѣ онѣ, чѣмъ мы виноваты, за что вы насъ преслѣдуете; вѣдь мы вашу оперу поемъ!“

И въ самомъ дѣлѣ эти хористки правы. Онѣ поютъ мою оперу, и я долженъ пресмыкаться и благодарныя слезы лить передъ ними, и передъ всѣми остальными исполнителями несчастнаго дѣтища моей фантазіи, за то, что оно такъ очаровательно мило воспроизводится на нашей сценѣ. Я удержусь, однакожъ, отъ столь обильнаго изліянія чувствъ благодарности, ибо для такой массы исполнителей, не хватитъ у меня запаса трогательныхъ чувствъ. На первый разъ могу принести дань дѣйствительной благодарности только г-жѣ Кадминой и г. Додонову. Эти два артиста не только исполняли мою оперу, какъ и двѣ вышеупомянутыя хористки, но они исполняли ее отлично. Г-жа Кадмина большую сцену 3-го акта сыграла и спѣла мастерски, въ высшей степени увлекательно...

На итальянской сценѣ шли „Гугеноты“. Если смотрѣть на исполненіе этой чудной оперы съ точки зрѣнія ансамбля, то нельзя не признать, что, благодаря усердію капельмейстера г. Бевиньяни, она идетъ, сравнительно съ прежними годами, гладко и достаточно твердо. Если же сравнить теперешнихъ главныхъ исполнителей съ прежними, то придется сказать, что „Гугеноты“ прошли несравненно хуже, чѣмъ въ то время, когда еще только что занималась заря процвѣтанія у насъ итальянской оперы. Начать съ того, что роль Валентины исполнялась тогда великою и геніальною артисткой, запечатлѣвшей эту партію такими неизгладимыми чертами высочайшей художественности и вдохновенія, которыя надолго еще сдѣлаютъ роль Валентины въ Москвѣ почти неисполнимою. Читатель догадался, что я говорю о г-жѣ Арто, находившейся въ настоящее время въ Москвѣ, но почему-то не участвующей въ персоналѣ нашей оперы. Г-жа Визьякъ, обладающая прекраснымъ голосомъ и теплотою исполненія, все-таки еще далеко не доросла до такого воспроизведенія партіи Валентины, которое хоть сколько нибудь могло-бы удовлетворить слушателя, помнящаго Валентину—Арто. Что касается г. Николини, то этотъ прекрасный артистъ въ роли Рауля далеко не такъ хорошъ, какъ въ „Робертѣ“. Игра его показалась мнѣ хотя и искусной, но не согрѣтой искреннимъ чувствомъ. Въ знаменитомъ любовномъ дуэтѣ четвертаго акта г-ну Николини неудался чудный эпизодъ, (въ ges-dur) когда Рауль у ногъ Валентины, изнываетъ отъ страсти, внезапно вызванной ея признаніемъ. У него не хватило на высокую тесситуру этой кантилены голоса и вмѣсто того, чтобы скрыть этотъ недостатокъ посредствомъ mezza-voce, онъ въ буквальномъ смыслѣ провальшивилъ свою партію на высокихъ грудныхъ нотахъ. Въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ своей партіи, напримѣръ въ первой аріи съ сопровожденіемъ віольдамура (замѣняемаго у насъ альгомъ), г. Николини былъ хорошъ. Вообще говоря, отъ такого первокласснаго артиста, какъ г. Николини, можно было ожидать гораздо болѣе успѣшнаго исполненія. Впрочемъ то, что я говорю относится къ четвертому представленію „Гугенотовъ“; весьма можетъ статься, что въ первые три раза г. Николини былъ болѣе въ голосѣ и болѣе въ ударѣ. Г. Колонезе исполняетъ партію Невера деревянно и безъ благородства, присущаго этой роли по замыслу автора. Г. Босси тоже произвелъ на меня невыгодное впечатлѣніе въ роли Сенъ-Бри. Г-жа де-Массенъ поетъ Маргариту добросовѣстно, твердо, чисто, но безъ граціи и женской кокетливости,—а въ этомъ основная характеристическая черта партіи Маргариты. Одна только симпатичная г-жа

Кари во всѣхъ отношеніяхъ превосходно исполнила роль пажа. Какая это умная, изящная, технически безупречная пѣвица!

Мужскіе хоры, усиленные двѣнадцатью итальянцами съ здоровыми, сильными голосами, пѣли очень порядочно. Женскіе.... но я боюсь моихъ двухъ обидчивыхъ хористокъ, и потому умолчу. Оркестръ г. Бевиньяни ведетъ, какъ я уже сказалъ выше, очень толково и горячо.

P. S. Мнѣ пишутъ изъ Кіева, что русская опера, подъ искуснымъ управленіемъ г. Сѣтова, идетъ какъ нельзя лучше. Съ начала сезона уже были даны по нѣскольку разъ: „Жизнь за Царя“, „Фаустъ“, „Опричникъ“, „Галька“, „Трубадуръ“. Одно изъ представленій этой послѣдней оперы было удостоено посѣщеніемъ Государя Императора. Пѣвицы, г-жи Массини и Каведани, а также танцовщица Джіовасси, получили въ подарокъ отъ Его Величества по брилліантовой брошкѣ; баритонъ г. Доменичи и директоръ труппы г. Сѣтовъ—драгоцѣнные перстни. Въ настоящее время репетируются „Гугеноты“ съ обстановкой, которая, по слухамъ, обѣщаетъ быть великолѣпной. Большая часть декорацій выписана изъ Берлина, костюмы—новые; бутафорскія вещи пріобрѣтены г. Сѣтовымъ нынѣшнимъ лѣтомъ въ Парижѣ. Распредѣленіе ролей слѣдующее: Валентина г-жа Массини, Маргарита г-жа Махина, пажъ г-жа Надѣина, Рауль г. Андреевъ, Марсель г. Стравинскій, Сенъ-Бри г. Брянскій, Неверъ г. Шепковскій. Послѣ „Гугенотовъ“ въ Кіевѣ пойдетъ: „Русалка“, „Рогнѣда“, „Жидовка“, „Лючія“, „Риголетто“, „Севильскій цирюльникъ“ и „Страшный дворъ“, еще неигранная нигдѣ въ Россіи опера Монюшки.

LIII.

Первая квартетная серія. Итальянская опера.

(№ 233. Середа 29 октября 1875 г).

Первая серія квартетныхъ сеансовъ Русскаго Музыкальнаго Общества уже состоялась. Такъ какъ подобнаго рода собранія посвящены самой утонченной, самой богатой великими произведеніями искусства, наиболѣе разработанной геніальными композиторами, музыкальной области, — то, какъ того и слѣдовало ожидать, публики на нихъ было очень немного. Камерная музыка плохо и туго прививается въ Москвѣ. Предназначаемая, какъ показываетъ и самое названіе этой отрасли искусства, для домашняго обихода высокоразвитыхъ любителей и артистовъ, камерная музыка никогда, конечно, не можетъ привлекать такихъ массъ публики, какъ напримѣръ симфоническій концертъ или опера, въ которой кромѣ музыки участвуютъ и другіе факторы художественнаго наслажденія. Камерная музыка у насъ, какъ и вездѣ, исполняется по преимуществу въ небольшихъ залахъ. Однакожъ можно бы было предположить, что такой многолюдный городъ какъ Москва, былъ бы въ состояніи доставить контингентъ слушателей достаточный для наполненія малой залы Благороднаго Собранія во время квартетныхъ сеансовъ. Между тѣмъ, несмотря на прекрасное исполненіе гг-ми Гржимали, Бродскимъ, Герберомъ и Фитценгагеномъ столь превосходныхъ произведеній какъ тѣ, которыя вошли въ составъ программы истекшей серіи, несмотря даже на двукратное участіе въ ней Н. Г. Рубинштейна и появленіе въ одномъ изъ собраній такого симпатичнаго и интереснаго молодого артиста какъ г. Танѣевъ; — публика наша по прежнему продолжаетъ бояться такъ называемой серьезной музыки, подобно тому какъ она боится напримѣръ серьезныхъ книгъ, подразумѣвая подъ этимъ все, что не есть

повѣсть, разсказъ, романъ и т. п. Констатируя грустный фактъ, не могу удержаться, чтобы не сказать всѣмъ этимъ гонителямъ серьезнаго элемента въ музыкѣ, что, дабы разсѣять свое ни на чемъ не основанное предубѣжденіе, имъ стоитъ только испытать себя, посѣтивши хоть одинъ квартетный сеансъ. Ручаюсь тѣмъ изъ нихъ, которые имѣютъ въ себѣ задатки художественнаго цѣнителя, что они почерпнутъ въ слушаніи камерныхъ произведеній Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана такія глубокія и новыя наслажденія, о возможности которыхъ до тѣхъ поръ они и не подозрѣвали. Какъ ни прискорбны обстоятельства, въ которыхъ находится музыкальная жизнь въ Москвѣ, какъ ни скудна эта жизнь замѣчательными явленіями, какъ ни низокъ еще у насъ уровень художественнаго развитія и пониманія, есть однако жъ одинъ фактъ, способный примирить живущаго въ Москвѣ музыканта съ окружающей его антимузыкальною обстановкою. Этотъ фактъ,—прочное, блестящее процвѣтаніе симфоническихъ концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Публика наша посѣщаетъ ихъ съ неостывающимъ жаромъ; она познакомилась въ нихъ съ хорошей симфонической музыкой и эта музыка сдѣлалась теперь необходимою потребностью наиболѣе цивилизованныхъ слоевъ общества. Фактъ въ высшей степени утѣшительный. Но еще гораздо лучше было бы, если бы такого же сочувствія удостоилась и камерная музыкальная литература. Программа послѣдней квартетной серіи состояла изъ двухъ квартетовъ Гайдна, Моцарта, Шумана и современнаго Раффа, а также изъ трехъ тріо съ фортепіяномъ Бетховена, Рубинштейна и Фолькмана. Было бы неумѣстно входить въ подробный анализъ этихъ произведеній; для большинства читателей это будетъ тарабарской азбукой, а потому маленькому меньшинству, состоящему изъ артистовъ и знатоковъ—любителей, которое посѣщаетъ квартетныя утра, проповѣдывать о красотахъ, разсыпанныхъ въ этихъ произведеніяхъ. я считаю излишнимъ. Остановлюсь развѣ на трехъ прекрасныхъ сочиненіяхъ современныхъ композиторовъ Рубинштейна, Раффа и Фолькмана.

Тріо Рубинштейна отличается порывистою стремительностью, блескомъ, силою мысли и искреннею страстностью, свойственною вообще лучшимъ произведеніямъ этого композитора. Извѣстно, что г. Рубинштейнъ, удивляющій музыкальный міръ своею баснословною плодовитостью, отличается болѣе богатствомъ мелодической изобрѣтательности, общею красивостью гармоніи и формы, чѣмъ тонкостью въ отдѣлкѣ деталей. Всѣ эти качества отразились и въ прекрасномъ тріо, о которомъ идетъ

рѣчь. Особенно эффектно скерцо, быстрое, бойкое, полное прелестныхъ ритмическихъ сочетаній, неожиданныхъ гармоническихъ оборотовъ и пикантныхъ комбинацій трехъ инструментовъ. Оно было исполнено съ необыкновеннымъ мастерствомъ И. Г. Рубинштейномъ. Квартетъ Раффа составляетъ прямую противоположность сочиненію Рубинштейна. Плодовитый нисколько не менѣе послѣдняго, Раффъ гораздо бѣднѣе идеями и фантазіей, хотя значительно превосходитъ своего соперника на поприщѣ новѣйшей инструментальной музыки относительно законченности и совершенства фактуры. Въ квартетѣ, о которомъ идетъ рѣчь, нѣтъ ничего выдающагося, ничего глубоко захватывающаго,—за то много той музыкальной красивости, которая обусловливается прекрасной техникой, умной разсчитанностью въ отдѣлкѣ формы и гармоніи и въ особенности той интонаціей, которую авторъ пріобрѣлъ въ теченіе своей многолѣтней композиторской дѣятельности. Изъ трехъ произведеній современныхъ намъ композиторовъ, я отдаю пальму первенства необыкновенно талантливому, обаятельно-красивому тріо Фолькмана. Этотъ композиторъ далеко не такое свѣтило какъ Рубинштейнъ и Раффъ, хотя мнѣ не настолько извѣстны обстоятельства его жизни, мирно протекающей въ Пештѣ, чтобы я могъ разъяснить читателямъ причины, почему престарѣлый уже теперь Фолькманъ, несмотря на громадную даровитость, остался нѣсколько въ тѣни, почему дѣятельность его не нашла той широкой арены, на которой талантъ его могъ бы развернуться во всей своей силѣ. Знаю только, что Фолькманъ пишетъ относительно мало и что въ ряду корифеевъ германскаго искусства онъ занимаетъ далеко не то мѣсто, на которое по степени даровитости имѣлъ бы право. Тріо, о которомъ идетъ рѣчь, по формѣ своей, не имѣющемъ четырехъ обычныхъ подраздѣленій на аллегро, анданте, скерцо и финалъ, относится къ разряду сочиненій, имѣющихъ названіе „свободныхъ фантазій“. По настроенію оно чрезвычайно мрачно и не лишено той романтической струйки безпредѣльнаго, непримиримаго душевнаго раздвоенія, которыми проникнуты послѣдніе квартеты Бетховена. Только въ серединѣ появляется чудный эпизодъ (въ des—dur), въ которомъ чувство радостнаго довольства жизнью беретъ верхъ надъ мрачными порывами разочарованной души. Далѣе онъ переходитъ въ бурно-стремительное аллегро и послѣ нѣсколькихъ, какъ бы встрѣчающихъ препятствія возвращеній къ радостнымъ настроеніямъ, разрѣшается въ полное безъисходнаго отчаянія адажіо, съ котораго начинается фантазія. Сочиненіе это, особенно въ вдохновенномъ исполненіи г. Рубинштейна, произво-

дить невыразимо глубокое впечатлѣніе. Во второмъ сезонѣ публика слышала г. Таньева, извѣстнаго уже ей въ качествѣ прекраснаго концертнаго исполнителя, но еще ни разу не выступавшаго на маленькой концертной эстрадѣ. Г. Таньевъ сыграетъ знаменитое B—dur'ное тріо съ необычайнымъ самообладаніемъ, съ тѣмъ тонкимъ проникновеніемъ въ смыслъ и духъ сочиненія, которое такъ рѣдко въ столь молодомъ артистѣ. Г. Таньеву, несомнѣнно, предстоитъ блестящая виртуозная карьера. Теперь публикѣ было бы весьма интересно познакомиться съ композиторскимъ его талантомъ, достойнымъ, какъ мнѣ весьма и весьма достовѣрно извѣстно, того же поощренія, которое было уже ему оказываемо при каждомъ появленіи его на концертной эстрадѣ.

Въ итальянской оперѣ теперь царитъ г-жа Патти. Я столько разъ говорилъ объ изумительныхъ достоинствахъ этой совершеннѣйшей изъ всѣхъ пѣвицъ, что не буду снова на этомъ останавливаться. Она выступила въ „Травіатѣ“ и затѣмъ появилась въ „Ромео и Джульеттѣ“ Гуно. Опера эта, о которой, если не ошибаюсь, я уже однажды говорилъ обстоятельнѣе, очень мила и отъ первой до послѣдней ноты проникнута тою элегантностью, мягкостью, женственной граціей оборотовъ, которыя свойственны симпатичному таланту Гуно.

Но все то, что ярко выдѣляется въ ней, безпощадно украдено авторомъ у очень близкаго ему человѣка,—у автора „Фауста“. Если такое безцеремонное посягательство на неотъемлемую собственность автора „Фауста“, со стороны автора „Ромео и Джульетты“ и не составляетъ еще уголовнаго преступленія,—то все же не за что тутъ и хвалить его. Повторяю, что оба автора очень талантливы, очень изящны и умѣлы, но первый безконечно изобрѣтательнѣе второго. Лучшее мѣсто оперы—это сцена у фра-Лоренца. Личность монаха обрисована мастерски, а тріо брачнаго благословенія между нимъ Ромео и Джульеттой горячо, красиво, увлекательно. Общее исполненіе было плохо. Г-жа Патти блистала ослѣпительнымъ свѣтомъ въ первомъ дѣйствіи, особенно въ вальсѣ, но, увы, была не достаточно трагична, нѣжна и страстна въ остальныхъ. Я тутъ, когда при мнѣ говорятъ, что г-жа Патти совсѣмъ безчувственна,—не могу не согласиться съ тѣми, которые утверждаютъ, что истинный жанръ ея—такъ называемый легкій. На этомъ недѣлѣ она поетъ въ „Севильскомъ цирюльникѣ“ и я жду не дождусь, когда увижу и услышу ее въ роли Розины. Вотъ гдѣ ея восхитительный талантъ проявляется во всемъ своемъ блескѣ.

Въ будущее воскресенье состоится концертъ итальянской труппы въ пользу г. Бевиньяни. Будучи закоренѣлымъ врагомъ и совершенно безсильнымъ врагомъ итальянской оперы, какъ антрепризы, старающейся всѣми силами подавить русское оперное дѣло, я не могу однако же не отдавать справедливости тѣмъ изъ служащихъ этому прискорбному дѣлу артистовъ, которые отличаются дѣйствительными артистическими достоинствами. Въ числѣ послѣднихъ на первомъ планѣ выдвигается г. Бевиньяни. Это очень хорошій, талантливый, усердный и знающій оперный капельмейстеръ и я весьма искренно желаю, чтобы концертъ его, въ которомъ приметъ дѣятельное участіе г-жа Патти, привлекъ многочисленную публику и доставилъ уважаемому артисту и лавры, и кое-что поцѣнѣе даже лавровъ.

LIV.

Музыкальное Общество.—Бенефисъ г-жи Патти.—Г. Демидовъ.

(№ 246. 16 ноября 1875 года).

Первое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества состоялось, при многочисленной публикѣ, въ минувшую пятницу 7-го ноября. Капитальнымъ нумеромъ этого концерта была знаменитая увертюра Бетховена, извѣстная подъ названіемъ „Леоноры, № 3-й". Извѣстно, что Бетховенъ написалъ одну только оперу: „Фиделіо". Какъ музыкально-драматическій авторъ, Бетховенъ не проявилъ себя въ этой единственной оперѣ такимъ колоссомъ между композиторами всѣхъ временъ и народовъ, какимъ онъ является въ симфонической и камерной музыкѣ. Какъ въ выборѣ сюжета, построеннаго на очень плоской буржуазно-сентиментальной исторіи двухъ взаимно влюбленныхъ супруговъ, такъ и въ музыкальной иллюстраціи этого сюжета, не блещущей оригинальными красотами и насквозь проникнутой вліяніемъ Моцарта,—Бетховенъ представляется композиторомъ въ слабой степени одареннымъ чутьемъ сценическихъ условій опернаго стиля; чувствуется, что, взявшись за оперу, онъ вышелъ изъ своей сферы, что онъ не можетъ проявить на этомъ поприщѣ той изумительной, неизсякаемой самобытности фантазіи, которыми преисполнены его другія сочиненія. Тѣ немногія выдающіяся изъ партитуры „Фиделіо" мѣста, въ которыхъ мелькаютъ искры исполинской творческой силы Бетховена, какъ напр. антрактъ къ третьему дѣйствію, арія Флорестана, дуэтъ Рокко и Фиделіо, представляютъ опять-таки красоты, свойственныя симфоническому стилю и вообще музыкѣ инструментальной. Въ антрактѣ слушателя поражаетъ оригинальный эффектъ литавръ, построенныхъ тритономъ (уменьшенной квинтой); въ аріи Флорестана необычайно красиво соло гобоя, изображающее тревожное

состояніе духа героя оперы; въ дуэтѣ мы восхищаемся ходами контръ-басовъ, рисующихъ процессъ копанія могилы для Фернестана, приговореннаго къ смерти;—читатель видитъ, что всѣ эти красивые, оригинальные, потрясающіе эффекты не имѣютъ ничего общаго съ вокально-драматической музыкой. Но нигдѣ не сказался оригинальный геній Бетховена съ такою подавляющею силою, какъ въ четырехъ увертюрахъ, которыя онъ въ разное время написалъ къ своей оперѣ. Изъ этихъ четырехъ увертюръ, та, которая была исполнена въ первомъ симфоническомъ концертѣ, самая лучшая. Два года тому назадъ, я подробно говорилъ о ней и старался, быть можетъ тщательно, дать понять читателямъ, въ чемъ заключается совершенство этого произведенія, одинаково превосходнаго какъ со стороны величія, грандіозности идеи, такъ и со стороны техническихъ условій музыкальной красоты. Прибавлю теперь только, что чѣмъ больше узнаешь эту вещь, тѣмъ бо́льшимъ удивленіемъ проникаешься къ неподражаемому мастерству Бетховена; это одно изъ тѣхъ произведеній искусства, которыя могутъ привести въ отчаяніе второстепеннаго музыканта, подвизающагося на композиторскомъ поприщѣ. Какъ ни старайся, какъ ни ищи, какъ ни добивайся новизны, самобытности, мастерства,—а до этой высоты, до этого совершенства никогда не дойдешь...

Н. Г. Рубинштейнъ исполнилъ концертъ Шопена. Какъ трудно, намѣреваясь дать печатный отзывъ объ игрѣ этого превосходнаго піаниста, найти новыя выраженія, способныя служить точной оцѣнкой его виртуозныхъ качествъ! Соединеніе силы и нѣжности, бурнаго вдохновенія съ тонкимъ чувствомъ мѣры—все это уже давно констатировано и на всѣ лады повторялось. Въ исполненіи изящнаго произведенія Шопена болѣе всего выдвинулись однако же, какъ того и требуетъ характеръ пьесы, мягкость и бисерность въ туше, пѣвучесть, вкусъ и граціозность въ отдѣлкѣ деталей. Да еще г. Рубинштейнъ удивилъ насъ въ этотъ вечеръ своею неутомимостью. Продирижировавши огромную увертюру и хорошенькій хорикъ старинаго французскаго композитора Гретри, съигравши послѣ того длинный концертъ Шопена, онъ еще съ необыкновеннымъ увлеченіемъ и энергичностью управлялъ оркестромъ, исполнившимъ большую новую и весьма трудную симфонію русскаго автора!

Г-жа Патти уже покинула Москву. Она простилась съ нашей публикой въ прошедшій вторникъ, въ „Гугенотахъ“, гдѣ она для своего бенефиса исполнила роль Валентины. Г-жѣ Патти была устроена овація, состоявшая изъ цѣлаго дождя вѣнковъ и букетовъ, изъ поднесенія нѣсколькихъ драгоцѣнныхъ подар-

ковъ, и... изъ шумныхъ вызововъ и рукоплесканій. Да! Когда началось бросаніе продуктовъ царства растительнаго и поднесеніе продуктовъ царства ископаемаго, подогрѣтая симъ эффектнымъ зрѣлищемъ, публика пожалуй и кричала и бѣсновалась. Но это именно потому, что она была подогрѣта. Не слѣдуетъ забывать, что, будучи знаменитой пѣвицей, г-жа Патти вмѣстѣ съ тѣмъ и маркиза. Этотъ громкій титулъ, во-первыхъ, удвоиваетъ ея сценическій престижъ, а во-вторыхъ, служитъ ей вездѣ, гдѣ-бы она ни была, средствомъ для сближенія съ сливками общества. Сливки общества устраиваютъ этой лучшей ихъ пѣночкѣ овацiи, а публика въ виду громкой знаменитости ея имени съ одной стороны, и неотъемлемыхъ качествъ первостепенной пѣвицы — съ другой, только поддерживаетъ, правду сказать, довольно пассивно. Въ сущности Патти у насъ не любятъ: ей удивляются, любуются ея миловидностью, но той горячей симпатіи, которую внушали, напримѣръ, Арто, Нильсонъ, Лавровская, того почти всенароднаго культа, предметомъ котораго бываютъ иногда артисты и гораздо меньшаго достоинства, чѣмъ Патти,—всего этого нѣтъ. Недостаточность непосредственнаго душевнаго влеченія въ нашей публикѣ къ Патти, выражается и въ неполныхъ сборахъ, которые дѣлали концерты съ ея участіемъ, и въ тѣхъ жидкихъ, дряблыхъ, какъ бы вынужденныхъ приличіемъ, аплодисментахъ, съ которыми ее встрѣчаютъ всегда и встрѣтили въ послѣдній разъ, при появленіи ея на сценѣ въ роли Валентины, и даже въ томъ обстоятельствѣ, что я купилъ у барышника, за два часа до представленія, мѣсто въ амфитеатрѣ лишь рублемъ дороже кассной цѣны. Сначала ею интересовались, какъ новинкой весьма необыкновенною. Теперь всѣ ее переслышали, интересъ рѣдкости и новизны поблѣднѣлъ и вотъ приходится друзьямъ пѣвицы устраивать ей искусственные тріумфы. А между тѣмъ, констатируя этотъ фактъ, я изумляюсь и недоумѣваю, потому что г-жа Патти по всей справедливости занимаетъ уже много лѣтъ сряду первое мѣсто между всѣми вокальными знаменитостями. Чудный по звуку, большой по растяженію и по силѣ голосъ, безупречная чистота и легкость въ колоратурѣ, необыкновенная добросовѣстность и артистическая честность, съ которою она исполняетъ каждую свою партію, изящество, теплота, элегантность,—все это соединилось въ этой изумительной артисткѣ въ должной пропорціи и въ гармонической соразмѣрности. Это одна изъ тѣхъ немногихъ избранницъ, которыя могутъ быть причислены къ ряду первоклассныхъ изъ первоклассныхъ артистическихъ личностей. Москва къ ней относится далеко не такъ, какъ она этого засл у

кивастъ, и нѣтъ сомнѣнія, что артистка нисколько не заблуждается на счетъ степени любви, которую она внушаетъ нашей публикѣ. Она, по всей вѣроятности, чувствуетъ себя неоцѣненною здѣсь по достоинству, и весьма можетъ статься, что это обстоятельство повліяетъ на будущее время на выборъ того мѣста, гдѣ она станетъ продолжать свою артистическую дѣятельность. Ну, а что, если г-жа Патти въ будущемъ году не захочетъ пѣть въ Москвѣ? Вѣдь она conditio sine qua non теплічнаго процвѣтанія у насъ итальянской оперы. Что тогда будутъ дѣлать наши меломаны? Что будетъ дѣлать администрація нашего театра? Что станется съ бѣднымъ антрепренеромъ? Я содрагаюсь при мысли о возможныхъ послѣдствіяхъ сего возможнаго факта! Я уже говорилъ однажды, что, по крайнему моему разумѣнію, г-жа Патти преимущественно создана для оперъ не сильно драматическихъ, даже комическихъ, напр. „Севильскаго Цирюльника“, „Любовнаго напитка“, „Донъ-Паскуалэ“, и т. п. Въ ней, пока она еще будетъ молода, всегда останется общее выраженіе наивной шаловливости, дѣтски-граціозной прелести и веселости, которое не гармонируетъ съ такими трагическими лицами какъ Норма, Семирамида, Валентина. Г-жа Патти пѣла въ „Гугенотахъ“ прекрасно, играла старательно, вложила въ свое исполненіе много теплоты и задушевности, но въ цѣломъ, какъ Валентина, она все-таки неудовлетворительна; какъ далеко не увлекался сценическою иллюзіей, какъ ни мирись съ условной фальшью опернаго рода вообще, все же страстную, рѣшительную, энергическую Валентину нельзя себѣ представить въ образѣ этой маленькой особы, съ худенькими плечиками и находящейся на нихъ прелестной грёзевской головкой.

Г. Капуль—никуда не годный Рауль. Пѣвецъ этотъ очень талантливъ и изященъ, но его ограниченныя средства никоимъ образомъ не должны позволять ему браться за такія партіи, какъ партія Рауля. Романсъ перваго дѣйствія былъ имъ исполненъ прелестно, но только на этотъ романсъ его и хватило. Въ секстетѣ 3-го дѣйствія и въ большомъ дуэтѣ 4-го онъ былъ просто карикатуренъ. Правда г. Капуль старался горячей игрой возмѣстить свои вокальные недостатки, но отъ этого исполненіе было еще плоше. Возни, бѣготни, жестовъ, помованій головой, подбѣганій къ авансцснѣ—всего этого было вдоволь, а пѣнія вовсе не было. Общее исполненіе было крайне плохо. Видно было, что „Гугеноты“ на этотъ разъ не срепетовали, и они прошли съ безконечно меньшимъ ансамблемъ, чѣмъ мѣсяцъ тому назадъ.

У насъ, въ русской оперѣ, въ теченіе 12 лѣтъ пѣлъ ар-

гистъ г. Демидовъ. На немъ держался весь репертуаръ, т.-е такъ или иначе, но онъ пѣлъ Сусанина, Фарлафа, Мельника, Странника въ „Рогнѣдѣ“. Вдругъ, въ одинъ прекрасный день, его взяли, да безъ долгихъ разговоровъ и спровадили, не давши даже проститься съ публикой. Этотъ бюрократическій капризъ, примѣненный къ управленію оперой, не требуетъ коментарій. Фактъ говоритъ самъ за себя.

Читатель, быть можетъ, ожидаетъ, что я буду толковать о г. Славянскомъ и его русскихъ концертахъ. Никогда. Эта эксплуатація замоскворѣцкаго патріотизма съ музыкой ничего общаго не имѣетъ.

LV.

Музыкальное Общество.—Отвѣтъ анонимному корреспонденту.—Два образчика московской городской музыкальной критики.

(№ 252. 23 ноября 1875 г.)

Второй симфоническій концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества открылся увертюрой Нильса Гаде „Im Hochland Tage“ одного изъ выдѣляющихся современныхъ композиторовъ школы Мендельсона и Шумана. Талантъ его не высокаго калибра, и очень можетъ быть, что въ ряду многочисленныхъ послѣдователей вышеупомянутыхъ двухъ композиторовъ, онъ бы незамѣтно стушевался, еслибъ не то обстоятельство, что Гаде—родомъ датчанинъ и что, быть можетъ, помимо его воли, въ сочиненіяхъ его звучитъ иногда струнка скандинавской національности, сообщающая имъ нелишенный поэтичности колоритъ меланхолической сѣверной природы. Есть одна увертюра Гаде, называемая „Оссіанъ“, въ которой эта сторона творческой индивидуальности автора сказалась съ замѣчательной силой. Она же даетъ себя чувствовать и въ увертюрѣ: „Im Hochland“, особенно въ замѣчательно тонкой и изящной интродукціи. Въ суммѣ, сочиненіе это, если и не поразительно и не потрясающе, то все же отъ начала до конца слушается съ интересомъ и удовольствіемъ.

Другая симфоническая пьеса программы была четвертая симфонія Бетховена въ B-dur. Что за безподобное, увлекательное, совершенное и по основнымъ идеямъ, и по формѣ сочиненіе! Что за мастерство, неувядаемая свѣжесть, оригинальность и въ темахъ, и въ деталяхъ. Если бы пришлось классифицировать симфоническія творенія Бетховена по свойственному каждому изъ нихъ духу и характеру, то четвертую симфонію, вмѣстѣ съ восьмой, вмѣстѣ съ увертюрой op. 124, пришлось бы отнести къ разряду сочиненій его, посвященныхъ живописанію ощущеній

радостныхъ, къ музыкальному воспроизведенію беззавѣтнаго довольства жизнью, счастья и всеобъемлющей любви. Это не то трагическое ликованіе высшихъ силъ природы, которое слышится въ финалахъ пятой и девятой симфоніи послѣ предъидущихъ частей, съ столь потрясающей правдою изображающихъ терзанія изолированной человѣческой души въ борьбѣ съ судьбою и со всѣми терніями земной юдоли. Въ этихъ послѣднихъ сочиненіяхъ Бетховенъ какъ будто порывается выразить ту мысль, что, если душа каждаго человѣка немощна и обречена на вѣчное испытаніе и горе,—то, въ концѣ концовъ, въ мірѣ все-таки восторжествуетъ духъ надъ плотью, жизнь надъ смертью, небо надъ землею. Правда, эти сочиненія захватываютъ глубже, потрясаютъ и волнуютъ сильнѣе, но за-то четвертая симфонія вливаетъ въ душу обильный потокъ радостныхъ чувствъ, любви къ жизни и къ людямъ: слушая ее, забываешь, что не постоянно цвѣтутъ розы, не вѣчно грѣетъ горячее солнце, не немолчно поютъ соловьи, не всегда зеленѣютъ нивы и струятся свѣтлые ручейки. Да, подобная музыка, отвлекаетъ васъ отъ прозы дѣйствительной жизни, — и долго потомъ вамъ не вѣрится, что на свѣтѣ существуетъ война, болѣзни, нищета, что пошлость вездѣ торжествуетъ, что интриганамъ тепло на свѣтѣ, что бываютъ столицы безъ мостовыхъ, но съ плохимъ освѣщеніемъ, безъ благоустроенной національной оперы, но съ лопнувшимъ банкомъ, что вашъ кухмистеръ угощаетъ васъ гнилыми бифштексами, вашъ домовый хозяинъ моритъ васъ въ холодной квартирѣ и, наконецъ, что г. Славянскій даетъ „русскіе“ концерты, а московскій фельетонистъ „Голоса“ (той газеты, гдѣ пишетъ о музыкѣ извѣстный Москвѣ, лучшій нашъ музыкальный критикъ, г. Ларошъ) пресерьезно о немъ разсуждаетъ и радуется его успѣхамъ... Симфонія начинается чудной интродукціей, которая, какъ выразился одинъ извѣстный писатель, исподволь вноситъ въ воображеніе представленіе какого-то свѣтлаго, тихаго безбрежнаго спокойствія. Мало-по-малу оркестръ начинаетъ оживляться, появляется, въ видѣ намека, веселая тема слѣдующаго allegro и наконецъ вся масса инструментовъ, ударивши нѣсколько разъ сряду главный аккордъ тона (трезвучіе на гонікѣ), разрѣшается въ какую-то бѣшеную вакханалію радостныхъ звуковъ, сроди которыхъ тамъ-сямъ мелькаютъ страстно любовные эпизоды.

Andante—это цѣлая сцена любви съ ея сначала робкими, потомъ рѣшительными проявленіями, съ ея томленіемъ, трепетнымъ ожиданіемъ, ласками и объятіями. Скерцо прелестно по своему безыскусственному складу, простодушно наивному ко-

ориту. Послѣдняя часть представляется фантастическою картиною изъ мира волшебныхъ, микроскопическихъ духовъ, эльфовъ и гномовъ изъ шекспировскаго „Сна въ лѣтнюю ночь".

Симфонія была исполнена не совсѣмъ удачно. Дѣло въ томъ, что дирекція театровъ какъ будто нарочно назначила на этотъ день представленіе итальянской оперы для перваго абонементнаго, обыкновенно бывающаго по понедѣльникамъ, и такимъ образомъ отняла отъ Музыкальнаго Общества лучшихъ нашихъ оркестровыхъ музыкантовъ. Пришлось довольствоваться оркестромъ балетнымъ, въ которомъ, хотя и имѣются достойные артисты, но играть классическій репертуаръ они не привыкли и поэтому путались, терялись и сбивались. Это относится впрочемъ только къ исполненію Andante симфоніи, въ серединѣ котораго первый кларнетъ сбился и привелъ весь остальной оркестръ въ замѣшательство. Остальныя части прошли глаже.

Въ этомъ же концертѣ были сыграны отрывки изъ неоконченной оперы Мендельсона „Лорелей". Въ исполненіи ихъ принимала участіе петербургская примадонна г-жа Раабъ, весьма понравившаяся публикѣ. Г-жа Раабъ обладаетъ чуднымъ сопрано, мягкимъ, звучнымъ, сильнымъ и ровнымъ. Поетъ она мастерски, съ увѣренностью и весьма тонкимъ музыкальнымъ пониманіемъ. Хоръ пѣлъ очень удачно. Слушая эти отрывки, я чуть не проливалъ слезы, вспоминая, что смерть такъ рано и такъ безжалостно скосила Мендельсона въ пору его высшаго развитія, кульминаціоннаго пункта его совершенствованія. Какую бы оперу онъ подарилъ публикѣ, еслибъ судьба подарила ему еще лѣтъ пять шесть жизни! Бѣдный Мендельсонъ умеръ едва достигши зрѣлаго возраста, какъ Шубертъ, какъ Моцартъ!...

Солистомъ явился г. Фитценгагенъ, исполнившій съ большимъ успѣхомъ концертъ Раффа. Я очень радъ, что наша публика начинаетъ по достоинству цѣнить этого прекраснаго виртуоза. У г. Фитценхагена огромная техника, звучный мягкій тонъ, тонкое чувство мѣры въ фразировкѣ, — чего же болѣе можно требовать отъ виртуоза? Что касается самаго исполненнаго имъ сочиненія, то, какъ всѣ произведенія Раффа, оно умно, изящно, безупречно по фактурѣ, благородно и красиво отъ начала до конца. Темы, правда, не особенно оригинальны, но въ виду бѣдности віолончельной литературы, нельзя сожалѣть объ этомъ и объ этомъ недостаткѣ. Ужъ и то хорошо, что солисту есть гдѣ развернуться, есть гдѣ показать разносторонія качества своего виртуознаго искусства. Оркестровка сдѣлана весьма тщательно, деликатно и нигдѣ не заглушаетъ главнаго инструмента.

Что сказать объ итальянской оперѣ?

Г-жа Патти уѣхала и теперь самый усердный хроникеръ не найдетъ въ жалкомъ прозябаніи этого ловкаго финансоваго предпріятія никакихъ фактовъ, достойныхъ печатнаго обсужденія. Не толковать же въ самомъ дѣлѣ, съ читателемъ о томъ, что г-жа де-Массенъ взяла тогда-то и въ такой-то роли такую-то ноту при такихъ-то обстоятельствахъ, или что г. Капуль прегаціозно повернувшись къ примадоннѣ, сдѣлалъ такое-то красивое движеніе рукою. Все это мелко, ничтожно, и можетъ интересовать только завзятыхъ итальяномановъ, ищущихъ въ посѣщеніи итальянской оперы не столько художественнаго наслажденія, сколько пріятнаго препровожденія времени среди болѣе или менѣе избраннаго общества.

Я ужъ однажды говорилъ читателямъ, что въ числѣ различнаго рода болѣе или менѣе непріятныхъ послѣдствій моей рецензентской дѣятельности, имѣются анонимныя письма, коихъ я получаю не мало.. По большей части они настолько же безграмотны, насколько и ребячески наивны, и я, само собою разумѣется, не нахожу нужнымъ отвѣчать печатно моимъ анонимнымъ корреспондентамъ. Но на дняхъ мнѣ было адресовано письмо, исходящее, очевидно, отъ человѣка, во-первыхъ, любящаго музыку, во-вторыхъ, умнаго и просвѣщеннаго. Такъ какъ, быть можетъ, и кромѣ этого анонима имѣются просвѣщенные читатели, раздѣляющіе его взглядъ на мои рецензентскія обязанности и ошибки, то я считаю не лишнимъ печатно объясниться съ моимъ корреспондентомъ. Отвѣчу ему по тремъ пунктамъ.

1) Г. Славянскій, сообщаетъ мнѣ корреспондентъ, по мнѣнію большинства, есть артистъ, достойный уваженія, ужъ за одно то, что онъ знакомитъ публику съ родными напѣвами, большею частью ей совершенно неизвѣстными. Отвѣчаю на это артистическимъ формулярнымъ спискомъ г. Славянскаго и краткой характеристикой его дѣятельности. Имѣвъ отъ природы недурной маленькій теноровый голосокъ г. Славянскій задумалъ посвятить себя карьерѣ пѣвца. Учился онъ и въ Италіи, и въ Петербургѣ, у покойнаго профессора Пиччіоли. Дебютировалъ г. Славянскій подъ своимъ настоящимъ именемъ въ Петербургѣ въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ Музыкальнаго Общества исполненіемъ аріи Моцарта. Онъ потерпѣлъ фіаско. Не потерявъ однако-жъ присутствія духа, г. Славянскій пытался получить ангажементъ на сцену Маріинскаго театра. Попытка эта не увѣнчалась успѣхомъ: артиста нашего не только не приняли, но и не допустили даже до дебюта. Г. Славянскій и тутъ не терялся. Это происходило въ то достопамятное время, когда у насъ свирѣпствовала мода на братьевъ славянъ, когда въ Мо-

сквѣ устраивалась этнографическая выставка, когда Сливчака, Главацкаго, Палацкаго, Ригера и tutti quanti закармливали обѣдами въ обѣихъ столицахъ и систематически отравляли имъ жизнь безконечными спичами, пріемами, торжественными засѣданіями, пикниками и проч.

Что же дѣлаетъ г. Славянскій? Прежде всего онъ мѣняетъ завѣщанную ему отцами фамилію на громкій соотвѣтствующій пѣянію общественнаго духа псевдонимъ. Затѣмъ, нашъ предпріимчивый пѣвецъ облачается въ какой-то особаго рода всеславянскій костюмъ и, появляясь на столичныхъ эстрадахъ въ сопровожденіи нѣсколькихъ точно такъ-же костюмированныхъ чеховъ, (въ числѣ коихъ, впрочемъ, было два—три моихъ добрыхъ знакомыхъ, никогда не видавшихъ береговъ Савы, Дравы, Тиссы и Дриссы), распѣваетъ чешскія, сербскія и всякія другія пѣсни братьевъ славянъ. Кисточки и ботфорты обратили на себя нѣкоторое вниманіе; пѣсни привлекли кое-кого изъ любителей славянизма на концерты г. Славянскаго,—но все это не произвело сознаемаго впечатлѣнія и о г. Славянскомъ скоро перестали говорить. На смѣну братьевъ славянъ явились наши заатлантическіе друзья. Г. Славянскій ѣдетъ въ Америку услаждать нашихъ союзниковъ русскими романсами и „Аскольдовой могилой“.

Тамъ дѣла его не устраиваются. Друзья на удочку не попались; труппа разбѣгается, на него жалуются, вмѣшивается судебная власть, дѣло становится совсѣмъ плохо и нашъ герой стремительно плыветъ въ Россію. На этотъ разъ г. Славянскій, сбросивъ свой странный всеславянскій костюмъ, является частью пропагандистомъ особаго рода американской музыки, изъ репертуара которой на афишѣ его является американскій вальсъ,—впрочемъ его собственнаго сочиненія,—частью же исполнителемъ русскихъ народныхъ пѣсенъ. Тутъ дѣла принимаютъ совершенно новый оборотъ. Дѣло сразу пошло въ ходъ. Въ концертѣ г. Славянскаго, гдѣ на-ряду съ американскимъ вальсомъ, на-ряду съ площадными романсами, ничего не имѣющими общаго съ народными пѣснями, на-ряду съ „Голубкой Машей“, съ кадрилью (sic!) изъ русскихъ пѣсенъ, онъ исполняетъ пьесы съ никакими простонародными текстами въ родѣ „ахъ ты гирусыя бычекъ“!—публика идетъ толпами. Находятся люди, которые трубятъ въ газетахъ объ услугахъ, оказанныхъ г. Славянскимъ русской музыкѣ, о его глубокомъ знаніи народнаго пѣсеннаго творчества, о его самоотверженной любви къ національному искусству—и нашъ славяно-американскій пѣвецъ дѣлается героемъ дня. Тутъ, подобно тому герою долгоруковской комедіи, который очень доволенъ, узнавъ, что цѣлую жизнь говорилъ про-

[illegible] г. Славянскій, съ [illegible] убѣждается изъ газетъ, что онъ всегда былъ рьянымъ поклонникомъ русской народной пѣсни и что вся его жизнь, проведенная то въ военно-служебныхъ упражненіяхъ, то въ Италіи за уроками пѣнія, то въ костюмѣ брата-славянина, культивирующаго народную музу нашихъ соплеменниковъ, то въ приключеніяхъ американскаго путешествія,—была тѣмъ не менѣе всецѣло и самоотверженно посвящена разработкѣ продуктовъ русскаго музыкальнаго творчества. Дѣятельность его расширяется. Своей главной квартирой г. Славянскій избираетъ Москву. Здѣсь онъ устраиваетъ не только концерты, но и цѣлые народные праздники въ манежѣ; онъ собираетъ многочисленный хоръ, покупаетъ пароходъ, путешествуетъ по Россіи, добирается до отдаленнѣйшихъ азіатскихъ окраинъ, повсюду собирая дань подобающую герою народнаго искусства и періодически возвращается въ Москву, колыбель его первыхъ успѣховъ, въ Москву, которая взлелѣяла и вскормила его патріотическое самоотверженіе на пользу русской музыки. И мало того, что г. Славянскій возвращается, обогативши свой репертуаръ множествомъ новыхъ пѣсенъ въ pendant къ „ахъ ты, гпруська, бычекъ", но онъ является у насъ въ качествѣ записывателя и гармонизатора русской пѣсни!!!

Итакъ, въ чемъ же заслуга г. Славянскаго? Если въ томъ, что, потерпѣвъ въ своей вокальной карьерѣ непоправимыя неудачи, онъ не упалъ духомъ и съумѣлъ вмѣсто того, чтобы, по русскому обычаю, предаться запою, не только вывернуться изъ гнетущихъ обстоятельствъ, но добиться самаго завиднаго благополучія,—то я этой заслуги не отрицаю и предлагаю всѣмъ вступающимъ на жизненное поприщѣ брать примѣръ съ г. Славянскаго, такъ энергически боровшагося и побѣдившаго свою безталанность. Если же г. Славянскій признается какимъ-то героемъ, высоко держащимъ, не смотря на всѣ невзгоды, знамя русской музыки, то я утверждаю, что такъ могутъ думать только люди, не знающіе музыки вообще и русской пѣсни въ особенности. Русская пѣсня по своему оригинальному строю, по особенностямъ своихъ мелодическихъ очертаній, по самобытности своего ритма, по большей части случаевъ неукладывающагося въ установленныя [illegible] дѣленія,—представляетъ для [illegible] талантливаго музыканта драгоцѣннѣйшій, хотя грубый матеріалъ, которымъ при извѣстныхъ условіяхъ онъ съ успѣхомъ можетъ [illegible]. Имъ и пользовались и черпали изъ него обильную струю вдохновенія всѣ наши композиторы: Глинка, [illegible], Сѣровъ, А. Рубинштейнъ, Балакиревъ, Римскій—Корсаковъ, Мусоргскій и т. д. Будучи [illegible]

та сама по себѣ, въ своемъ первобытномъ, видѣ русская пѣсня, какъ нѣчто лишенное законченно-художественной формы, какъ результатъ исключительно инстиктивнаго творческаго процесса, не можетъ считаться произведеніемъ искусства. Это только сѣмя, изъ котораго художникъ можетъ, при условіяхъ таланта и знанія, выростить роскошное древо. Я могу любить фіалки, розы и лиліи, онѣ радуютъ мой взоръ, мое обоняніе можетъ услаждаться ихъ нѣжными благоуханіями, но изъ этого не слѣдуетъ, что я долженъ приходить въ восторгъ при видѣ сѣмянъ, изъ которыхъ только впослѣдствіи мой садовникъ сумѣетъ взростить мои любимые цвѣты. Художникъ-музыкантъ и есть по отношенію къ русской пѣснѣ тотъ садовникъ, который знаетъ—въ какую почву, въ какое время и при какихъ условіяхъ температуры долженъ посадить свое драгоцѣнное сѣмя. Но не всякій можетъ быть хорошимъ садовникомъ. Съ русской народной былиной, со сказкой, съ пѣсней нужно обходиться умѣлой рукою. Сказка о Бовѣ Королевичѣ, въ томъ видѣ, какъ она создалась и сохранилась въ народѣ,—богата прекрасными задатками самобытнаго литературнаго произведенія. Но тотъ издатель—спекулянтъ съ Никольской улицы, который пускаетъ ее въ народъ въ своемъ безграмотно-лубочномъ изданіи,—только опошливаетъ и искажаетъ сказку. Правда, она расходится сотнями тысячъ экземпляровъ въ то время, какъ изданія Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Кольцова раскупаются лишь сотнями единицъ, но это обстоятельство только свидѣтельствуетъ о прискорбномъ невѣжествѣ массъ и ни въ какомъ случаѣ не можетъ заставить литературнаго критика относиться къ изданію съ Никольской улицы, какъ къ серьезному явленію русской литературы. Почему же г. Славянскій, находящійся къ русской пѣснѣ точно въ такихъ же отношеніяхъ, какъ какой-нибудь г. Лерхинъ къ сказкѣ о Бовѣ-королевичѣ, долженъ быть предметомъ обсужденія музыкальнаго критика? Подобно тому, какъ лубочныя изданія Никольской находятся внѣ круга серьезныхъ литературныхъ явленій, подобно тому и лубочный пѣвецъ, г. Славянскій, обрекъ себя на систематическое игнорированіе со стороны бытописателя русской музыкальной жизни. Русская пѣсня можетъ интересовать насъ какъ въ высшей степени красивое [illegible] явленіе, какъ оригинальный продуктъ творческой индивидуальности народа,—но въ этомъ случаѣ нужно: или слушать эту пѣсню на мѣстѣ, т.-е. исполненную [illegible] съ той своеобразной манерой, которая такъ привлекательна для русскаго слуха, несмотря на свою примитивную [illegible], или выписывать изъ глубины деревенскаго [illegible] за-

родныхъ пѣвцовъ, въ родѣ того Остапа Вересая, который въ прошедшемъ году обратилъ на себя всеобщее вниманіе въ Петербургѣ, или же, наконецъ, обращаться къ пѣсеннымъ сборникамъ, которыхъ у насъ, правда, немного, но въ числѣ которыхъ есть такой превосходный трудъ, какъ сборникъ г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую пѣсню, [illegible] тщательно сохранивъ ея характерныя особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитіе, такое глубокое знаніе исторіи искусства и [illegible] такое сильное дарованіе, какимъ обладаетъ г. Балакиревъ. Кто, не будучи, уже не говорю талантомъ, но развитіемъ и пониманіемъ, равенъ этому артисту, печатно объявляетъ себя записывателемъ и перелагателемъ на ноты народной пѣсни, тотъ не уважаетъ ни себя, ни свое искусство, ни свой народъ, ни свою публику; тотъ святотатственною рукою оскорбляетъ святыню нашего народнаго творчества, тотъ теряетъ всякое право на званіе артиста, тотъ преслѣдуетъ цѣли не художественныя, съ искусствомъ ничего общаго не имѣющія. И если бы г. Славянскій пользовался успѣхомъ еще вдесятеро большимъ, чѣмъ тотъ, которымъ ужъ теперь [illegible] русскаго искусства, я все-таки его бы [illegible] творенiе факта, не подлежащаго моему критическому вѣдѣнію... Что мнѣ за дѣло до того, что замоскворѣцкая публика сотворила изъ него себѣ кумира. Вѣдь я навѣрное знаю, что если бы г. Славянскій въ свои программы включилъ пѣсни въ родѣ: „Было холодно немножко“, или „Ахъ ты такой-сякой, камаринскій мужикъ“,—это обоготвореніе еще усугубилось бы. Неужели же, ради того, что я исполняю обязанности музыкальнаго [illegible]

2. Мой корреспондентъ сообщаетъ, что въ публикѣ хотятъ [illegible] г. Славянскому [illegible] [illegible] errare humanum est. [illegible] Переспросите [illegible]

3. Вы совѣтуете мнѣ печатно открыть глаза [illegible] щейся публикѣ такъ какъ „голословными обвиненіями.—[illegible] му выраженію,—ничего нельзя сдѣлать!“ Открыть глаза публикѣ, посѣщающей г. Славянскаго!!! Да знаете ли, что это значитъ? Вѣдь для этого нужно перевоспитать ее, развить ее музыкально до европейскаго уровня, заставить ее читать Пушкина и Кольцова, вмѣсто сказки о Бовѣ-королевичѣ, изданной на Никольской; вѣдь для этого потребно сочетаніе такихъ условій, которымъ никакъ не можетъ удовлетворить скромный музыкальный рецензентъ. Да по-правдѣ сказать, это и неловко. Если та публика, которую я буду отвлекать отъ г. Славянскаго, спроситъ меня—куда ей идти,—что я отвѣчу? Вспомните, что мы съ вами живемъ въ городѣ, гдѣ нѣтъ русской оперы, гдѣ девяносто девять сотыхъ частей населенія не знаютъ даже и имени Глинки, одна половина послѣдней сотой слышала объ его существованіи и только послѣдняя половина послѣдней сотой знакома съ произведеніями этого колоссальнаго художника! Наконецъ, вредить денежнымъ сборамъ г. Славянскаго, если бы даже я могъ это сдѣлать, я вовсе и не желалъ бы. Пусть себѣ богатѣетъ и благоденствуетъ! Онъ во всякомъ случаѣ ловкій и, въ смыслѣ практичности, талантливый человѣкъ.

Сейчасъ мнѣ показали два прелестныхъ цвѣточка изъ роскошнаго сада московской музыкальной критики. Въ одной московской газетѣ, одна изъ поклонницъ заслугъ г. Славянскаго обрушилась на меня со всей баттареей своего полемическаго задора за непочтительный отзывъ объ ея кумирѣ.

Въ этой восхитительной филиппикѣ, проникнутой замѣчательной самоувѣренностью, она, между прочимъ, укоряетъ меня за то, что я всю жизнь посвятилъ разборкѣ венгерскихъ пѣсенъ!!! Съ точно такою же самоувѣренностью я могу отвѣчать этой дамѣ такимъ образомъ: „Милостивая государыня, вы, постоянно занимаясь соленіемъ огурцовъ, всегда обильно уснащали ихъ чеснокомъ. Гораздо лучше было бы, если бы, вмѣсто этого неблаговоннаго вещества, вы клали бы въ огурцы немножко укропу, немножко перцу и гвоздики!“ Другая маленькая, издающаяся на чуждомъ языкѣ газетка, разсказываетъ своимъ читателямъ, что симфонія Бетховена и увертюра Гаде были исполнены, будто бы, такъ дурно, что нѣжныя ушки ея оскорбились. Съ самаго перваго аккорда и до самаго послѣдняго,—говоритъ она, исполненіе было одною сплошною фальшью. Вообще газетка эта очень маленькая, но лгунья она большая. Что увертюра была сыграна фальшиво—это она солгала; что симфонія была изуродована—это она солгала потому, что нѣсколько неудавшихся кларнети-

сту и сбившихъ остальной оркестръ тактовъ еще не означаютъ, чтобы все исполненіе было сплошной ошибкой; что г-жа Раабъ потерпѣла крушеніе (какъ газетка выражается)—это она тоже солгала; что публика обречена будетъ слушать слѣдующій (уже состоявшійся въ пятницу) концертъ въ исполненіи того же балетнаго, слабаго оркестра,—это она тоже солгала; не упомянувъ ни слова о г. Фитценгагенѣ, такъ удачно съигравшемъ интересный концертъ Раффа,—она хуже чѣмъ солгала.... О, маленькая иностранная газетка, повторяю, какая ты большая и недобросовѣстная лгунья!

LVI.

Русское Музыкальное Общество.—Бенефисъ г-жи Александровой.

(№ 259. 30 ноября 30 1875 г.).

Главною симфоническою пьесою предъидущаго третьяго собранія Русскаго Музыкальнаго Общества была четвертая симфонія Шумана. Произведеніе это по первоначальному замыслу относится къ первому періоду композиторской дѣятельности этого мастера; по выполненію же оно принадлежитъ къ позднѣйшей эпохѣ, такъ что въ хронологическомъ порядкѣ напечатанія и появленія въ свѣтъ, симфонія носитъ наименованіе четвертой, хотя задумана и скицирована раньше третьей и даже второй. Эта біографическая подробность не лишена значенія для критика, подвергающаго названную симфонію аналитическому разбору. Она объясняетъ намъ, почему симфонія эта, по основнымъ идеямъ далеко не столь сильная, глубокая и потрясающая, какъ вторая и въ особенности третья,—значительно, однакожъ, превосходитъ ихъ по мастерству фактуры, прелести и округленности формы, а также по инструментовкѣ, которая, впрочемъ, и въ этой симфоніи далеко не соотвѣтствуетъ богатству и красотѣ содержанія. Какъ бы то ни было, но это произведеніе заключаетъ въ себѣ въ избыткѣ всегдашнія качества шумановскаго творчества: необыкновенное богатство мелодическаго изобрѣтенія, оригинальныя, сочныя, гармоническія комбинаціи, необычайное искусство въ разработкѣ темъ, свѣжесть и глубокую прочувствованность и то, если хотите, отрицательное достоинство, что въ его музыкѣ никогда нѣтъ того балласта, того пустяшнаго переливанія изъ пустого въ порожнее, отъ котораго не свободны и такіе капитальные творческіе таланты, какъ Шубертъ и которое французами называется remplissage. Особенно хороши три послѣднія части, связанныя посредствомъ необыкновенно прелестныхъ переходовъ во-едино и исполняемыя они

за другой, безъ всякихъ перерывовъ. Andante состоитъ изъ прелестной минорной мелодіи, изложенной необычайно просто и прямо примыкающей къ полному веселаго ритмическаго движенія скерцо. Финалъ безподобенъ; въ немъ бездна стремительнаго вдохновенія, силы и богатства въ разработкѣ энергически—мужественной основной темы. Симфонія была исполнена съ большимъ ансамблемъ и увлеченіемъ. Другое симфоническое произведеніе программы была знаменитая „Аррагонская хота" Глинки. Я уже однажды останавливался подробнѣе на изумительныхъ красотахъ этого чуднаго сочиненія. Прибавлю, что чѣмъ больше слушаешь его, тѣмъ больше его любишь и тѣмъ больше сожалѣешь, что Глинка такъ мало оставилъ намъ оркестровыхъ произведеній. Родись этотъ громадный композиторскій талантъ въ другое время, на другой почвѣ, при болѣе благопріятныхъ условіяхъ, живи онъ не въ той странѣ, гдѣ черезъ двадцать лѣтъ послѣ его смерти все еще возможны такія возмутительныя проявленія всероссійскаго музыкальнаго невѣжества, какія намъ приходится наблюдать ежедневно, и онъ, конечно, обогатилъ бы европейское искусство цѣлыми десятками капитальныхъ симфоническихъ произведеній. Но перестану сожалѣть о томъ, чего нѣтъ, но что могло бы быть, и лучше скажу, что нельзя не быть благодарнымъ Музыкальному Обществу, ежегодно доставляющему намъ возможность слышать немногочисленныя концертныя вещи Глинки въ превосходномъ исполненіи.

Молодой піанистъ г. Танѣевъ имѣлъ въ этотъ вечеръ большой успѣхъ. Онъ исполнилъ новое, еще никѣмъ здѣсь неигранное сочиненіе съ такимъ мастерствомъ, которое почти непостижимо въ юношѣ, еще далеко не достигшемъ возраста отбытія воинской повинности. Этотъ молодой человѣкъ, еще не достаточно окрѣпшій для перенесенія трудовъ, сопряженныхъ съ военной службой, играетъ, однакожъ, на своемъ инструментѣ какъ виртуозъ, вслѣдствіе долголѣтней опытности и постояннаго успѣха пріобрѣвшій ту спокойную увѣренность, отъ которой зависитъ высшее виртуозное качество,—объективность, насколько послѣдняя примѣнима къ музыкальному исполненію. Кромѣ сильной техники, кромѣ прекраснаго тона, кромѣ изящной и элегантной отдѣлки деталей, у г. Танѣева есть одно драгоцѣнное качество, сулящее ему въ будущемъ завидные успѣхи. Онъ умѣетъ до тонкости проникнуть въ мельчайшія подробности авторскихъ намѣреній и передать ихъ именно такъ, въ томъ духѣ и при тѣхъ условіяхъ, какія мечтались автору. Констатируя фактъ существованія въ виртуозномъ талантѣ г. Танѣева этого драгоцѣннаго свойства, я, однакожъ, не хочу сказать, что онъ уже

достигъ послѣдней стадіи на пути къ своему [illegible], только выразить удивленіе, что подобное качество [illegible] ясно усматривается въ столь молодомъ артистѣ. При этомъ [illegible] позволено мнѣ будетъ выразить г. Танѣеву самую горячую благодарность автора исполненнаго имъ концерта за то, что онъ такъ хорошо зарекомендовалъ это необычайно трудное сочиненіе благосклонному вниманію публики. Такой же точно запасъ благодарныхъ чувствъ этотъ авторъ питаетъ и къ г. Рубинштейну, столь художественно, искусно, горячо ведшему оркестръ, аккомпанировавшій г-ну Танѣеву. Лучшаго исполненія этого сочиненія какъ то, которымъ онъ обязанъ симпатичному таланту г. Танѣева и капельмейстерскому мастерству г. Рубинштейна, этотъ авторъ и желать не можетъ. Г. Додоновъ съ присущею ему художественностью исполнилъ арію Мендельсона и, если онъ не произвелъ особенно сильнаго впечатлѣнія, то это потому, что арія, по правдѣ сказать, не особенно занимательна и интересна; можно было бы выбрать (напримѣръ, между многочисленными аріями Моцарта) что-нибудь болѣе увлекательное.

Въ пятомъ симфоническомъ концертѣ, состоявшемся въ минувшую пятницу, интересъ сосредочивался на извѣстномъ парижскомъ музыкантѣ, г. Сенъ-Сансъ, появившемся у насъ въ качествѣ виртуоза, композитора и дирижера. Г. Сенъ-Сансъ принадлежитъ въ своемъ отечествѣ къ небольшому кружку представителей идеи прогресса въ музыкѣ. Въ этомъ передовомъ кружкѣ, состоящемъ изъ наиболѣе талантливыхъ современныхъ французскихъ композиторовъ: Массенэ, Дюбуа, Паладилла, Бизэ (необычайно даровитаго композитора, скончавшагося нынѣшнимъ лѣтомъ на тридцать седьмомъ году жизни), г. Сенъ-Сансъ занимаетъ самое видное мѣсто, чѣмъ онъ обязанъ соединенію въ себѣ замѣчательнаго композиторскаго дара съ изящнымъ виртуознымъ талантомъ и громадной музыкальной эрудиціей. Вотъ нѣсколько краткихъ біографическихъ свѣдѣній объ этомъ замѣчательномъ артистѣ, заслужившемъ себѣ европейскую репутацію и занявшемъ въ исторіи французской музыки блестящую страницу, какъ лицо, наиболѣе содѣйствовавшее къ акклиматизаціи во Франціи великой германской школы и къ повороту всего французскаго искусства на широкую дорогу прогрессивнаго передового движенія. Г. Сенъ-Сансъ родился въ 1834 году въ Парижѣ. Музыкальныя способности проявились въ немъ съ самаго ранняго возраста. Сначала онъ учился у извѣстнаго профессора Стомати техникѣ и теоріи музыки. Впослѣдствіи онъ поступилъ въ консерваторію, гдѣ послѣ трехлѣтняго пребыванія въ клас-

сахъ игры на органѣ и въ высшихъ курсахъ композиціи, получилъ нѣсколько первыхъ наградъ. Дебютъ его на композиторскомъ поприщѣ состоялся въ 1853 г., когда была исполнена его первая симфонія, сразу обратившая на себя вниманіе музыкальнаго парижскаго міра. Съ 1856 года г. Сенъ-Сансъ состоитъ органистомъ при церкви св. Магдалины. Сюда стекаются толпами музыкальные любители, чтобы слушать его мастерское исполненіе произведеній классической школы.

Въ качествѣ виртуоза—композитора г. Сенъ-Сансъ совершилъ нѣсколько концертныхъ путешествій по Германіи и Англіи. Какъ сочинитель,—онъ очень плодовитъ. Г. Сенъ-Сансъ написалъ нѣсколько симфоній, двѣ оперы, изъ нихъ одна „Le Timbre d'argent“ въ скоромъ времени пойдетъ въ Парижѣ, а другая „Dalila et Samson“—въ Веймарѣ, три прекрасныя симфоническія поэмы, нѣсколько концертовъ для фортепьяно, скрипки и віолончеля, нѣсколько пѣсенныхъ сборниковъ, а также цѣлый рядъ сочиненій камерной музыки. Кромѣ того, г. Сенъ-Сансъ издалъ нѣсколько превосходныхъ транскрипцій изъ сочиненій старинныхъ авторовъ и въ особенности Баха.

У насъ г. Сенъ-Сансъ дебютировалъ исполненіемъ своего Es-dur—наго концерта. Сочиненіе это чрезвычайно красиво, свѣжо, изящно и богато прелестными деталями. Въ немъ отражается и замѣчательно близкое знакомство съ классическими образцами, отъ которыхъ авторъ заимствовалъ необыкновенное искусство въ уравновѣшенности, законченности формы, и вмѣстѣ весьма самобытная творческая индивидуальность. Всѣ симпатическія черты его національности: искренность, горячность, теплая сердечность, умъ—даютъ себя чувствовать въ сочиненіяхъ нашего гостя на каждомъ шагу. Ими проникнуто также и его виртуозное исполненіе, полное изящества, обдуманности и тщательной фразировки, лишенной всякой аффектаціи. Публика наша, столь избалованная превосходною фортепьянною виртуозностью и послѣ исполненія этого концерта, и послѣ нѣсколькихъ мелкихъ пьесъ, сыгранныхъ въ концѣ вечера г. Сенъ-Сансомъ, выражала ему свое полное сочувствіе шумнымъ и единодушнымъ одобреніемъ.

Концертъ г. Сенъ-Санса очень оригиналенъ по формѣ:—въ немъ нѣтъ средней части съ тихимъ тэмпо. Вмѣсто нея онъ написалъ прелестное, необыкновенно пикантное скерцо, въ которомъ, такъ-же какъ и въ финалѣ, обнаружилъ замѣчательное искусство въ инструментовкѣ, много юмора, фантазіи и ловкости въ фигурѣ. Въ первой части г. Сенъ-Сансъ какъ бы хотѣлъ понять слушателямъ, насколько онъ проникнутъ культомъ Баха.

подъ вліяніемъ котораго написано это сочиненіе. Замѣчательно, что г. Сенъ-Сансъ, несмотря на свою принадлежность къ французской національности, столь мало склоненъ къ сильнымъ внѣшнимъ эффектамъ, что умѣренно пользуется въ этомъ блестящемъ сочиненіи тѣми условными пріемами формы и оркестровки, отъ которыхъ очень часто зависитъ успѣхъ сочиненія. Вездѣ виденъ превосходный музыкантъ, чуждый того невиннаго шарлатанства, отъ котораго несвободны многіе сильные таланты и которое состоитъ въ томъ, чтобы какимъ-нибудь рѣзкимъ, хотя невызваннымъ формой эффектомъ, удивить и увлечь слушателя. Я особенно обращаю вниманіе читателей на эту отрицательную черту симпатичной артистической индивидуальности г. Сенъ-Санса, такъ какъ она удивительна въ современномъ композиторѣ вообще и въ французскомъ артистѣ въ частности.

За то, тамъ, гдѣ эти блестящіе эффекты звучности умѣстны, г. Сенъ-Сансъ умѣетъ пользоваться ими съ замѣчательнымъ искусствомъ. Въ его симфонической поэмѣ „Danse macabre", столь понравившейся нашей публикѣ, проглядываетъ богатая ресурсами творческая фантазія, умѣющая не только изобрѣсть оригинальную музыкальную идею, но также и облечь ее въ самую соблазнительно-красивую форму. Сочиненіе это живописующее въ звукахъ ту самую картину пляски смерти, которой Листъ посвятилъ одно изъ своихъ капитальнѣйшихъ сочиненій и о которомъ я распространился однажды подробно, по своей красивой основной темѣ, по превосходнѣйшей инструментовкѣ, по замѣчательному вкусу, съ которымъ авторъ выбираетъ свои оркестровые эффекты, принадлежитъ къ числу самыхъ замѣчательныхъ симфоническихъ произведеній новѣйшей школы. Если сравнить его съ сочиненіемъ Листа на тотъ же сюжетъ, то и ревѣсъ глубины, мощи и потрясающаго пафоса останется на сторонѣ послѣдняго,—но оно не уступаетъ ему въ отношеніи красивости и блеска. Очень жаль, что публика наша незнакома съ другими однородными сочиненіями г. Сенъ-Санса, изъ которыхъ я позволю себѣ указать дирекціи музыкальнаго Общества на симфоническую поэму „Фаэтонъ", могущую служить украшеніемъ нашего репертуара.

Въ минувшее воскресеніе состоялся бенефисъ г-жи Александровой. Бенефисъ примадонны, которая въ теченіе двухъ мѣсяцевъ ни разу не появлялась на эстрадѣ! Это очень курьезно,—но г-жа Александрова, конечно, ни мало не виновата въ тѣхъ дикихъ распорядкахъ, которые установились на нашей сценѣ и вслѣдствіе которыхъ наша русская оперная труппа обречена на унизительное бездѣйствіе. Г-жа Александрова дала

намъ прослушать „Жизнь за Царя“ съ новой дебютанткой, г-жей Святловской въ роли Вани. Заслуги, оказанныя г-жей Александровой въ былое время нашей оперѣ, давно оцѣнены всѣми. Голосъ ея, конечно, пострадалъ отъ всесокрушающей руки времени,—но за нею осталась ея музыкальная талантливость, ея тонкая обдуманность въ фразировкѣ, вкусъ и безупречная чистота въ интонаціи и техникѣ. Эти качества еще долго будутъ поддерживать г-жу Александрову на поприщѣ пѣвицы и обезпечиваютъ за ней почтительное вниманіе публики. Г-жа Святловская блистаетъ тоже болѣе этими внутренними достоинствами, чѣмъ богатствомъ вокальныхъ рессурсовъ, хотя голосъ ея и не лишенъ хорошихъ качествъ. Молодая пѣвица очень понравилась публикѣ и я не могу не желать, чтобы г-жа Святловская заняла прочное положеніе въ нашей русской оперѣ. Она можетъ выработать изъ себя очень достойную артистку.

LVII.

Русское Музыкальное Общество. — Итальянская опера. — Генеральное сраженіе съ моими газетными врагами.

(№ 268. 10 декабря 1875 г.).

Интереснѣйшимъ музыкальнымъ событіемъ прошедшей недѣли былъ квартетный вечеръ Русскаго Музыкальнаго Общества съ участіемъ г. Сенъ-Санса. Читателямъ „Русскихъ Вѣдомостей" уже извѣстно, что наибольшій успѣхъ этого вечера выпалъ на долю варіацій г. Сенъ-Санса на бетховенскую тему, исполненныхъ имъ вмѣстѣ съ Н. Г. Рубинштейномъ. Пьеса эта обнаруживаетъ въ г. Сенъ-Сансѣ не только превосходнаго музыканта, но и тонкаго знатока бетховенскаго стиля. Взявши сюжетомъ для своихъ варіацій одну изъ темъ геніальнѣйшаго симфониста, г. Сенъ-Сансъ поступилъ весьма умно, постаравшись и въ послѣдовательномъ, органически сложившемся развитіи этой темы копировать иногда до поразительной вѣрности пріемы, усвоенные Бетховеномъ для формы варіацій. Здѣсь индивидуальныя черты сочинительскаго дарованія г. Сенъ-Санса уступили мѣсто подавляющей мощи Бетховена до такой степени, что слушатель, недостаточно знакомый съ фортепіанными сочиненіями великаго мастера, могъ бы легко допустить, что варіаціи сдѣланы имъ самимъ. Это очень ловко и очень тонко.

За-то характеристическія черты таланта г. Сенъ-Санса съ очень выгодной стороны высказались въ его фортепіанномъ квартетѣ, сыгранномъ имъ самимъ вмѣстѣ съ гг. Гржимали, Горберомъ и Фитценгагеномъ. Если я не ошибаюсь, отличительная сторона творческой силы французскаго мастера заключается въ томъ, что въ его сочиненіяхъ слышится чрезвычайно удачное соединеніе манеры Себастіана Баха, къ которому г. Сенъ-Сансъ питаетъ очевидное пристрастіе, съ національно-французскими элементами, изъ числа которыхъ всегда даетъ себя чувствовать

пикантная характерная ритмичность. Въ первой части квартета, очень сжатой по формѣ, накопленіе всевозможныхъ ритмовъ (четверти съ точками, различныя синкопы, форшлаги, фигурации шестнадцатыми долями, триолеты) я нахожу даже чрезмѣрнымъ; оно сообщаетъ сочиненію шаткость и неопредѣленность тактоваго дѣленія, которое, не посмотрѣвъ въ ноты, никакъ не уловишь и не поймешь. Изъ двухъ темъ, вошедшихъ въ первую часть, я отдаю преимущество второй, очень граціозной и изящной. Вторая часть квартета превосходна. Въ основаніе ея г. Сенъ-Сансъ положилъ тему необычайно красиваго народнаго характера и изукрасилъ ее, опять-таки подражая манерѣ Баха, очень энергическимъ фигураціоннымъ мотивомъ, весьма широко и логически проведеннымъ чрезъ всю пьесу. Скерцо прелестно по милому, очень подвижному, шутливаго характера мотиву и по красотѣ симметрически сложившейся формы. Въ финалѣ г. Сенъ-Сансъ блеснулъ своей техническою и спеціально—контрапунктическою умѣлостью, благодаря которой ему удалось въ концѣ сочетаніе различныхъ темъ, встрѣчающихся въ квартетѣ, свести въ одно полное движенія и силы нѣлое.

Въ этотъ же богатый художественными наслажденіями вечеръ, гг. Гржимали, Бродскій, Герберъ и Фитценгагенъ съ обычною безупречностью ансамбля и общимъ одушевленіемъ сыграли второй квартетъ Бетховена (C-dur), въ которомъ такъ хороша первая часть, и знаменитый A-dur—ный квартетъ Шумана, въ которомъ отъ самаго начала до самаго конца, великій музыкантъ разсыпаетъ передъ слушателями неоцѣненные перлы своего чуднаго мелодическаго дара и роскошной, всегда новой и красивой гармоніи.

Не менѣе интересенъ былъ экстренный концертъ Музыкальнаго Общества въ пользу [illegible] и сиротъ артистовъ.

Кромѣ [illegible] для двухъ фортепіано, о которомъ рѣчь шла выше, и симфонической поэмы „Danse macabre“, имѣвшей и на этотъ разъ громкій успѣхъ,—мы слышали два новыхъ произведенія г. Сенъ-Санса: третій фортепіанный концертъ его и оркестровую пьесу „Le rouet d' Omphale.“ Фортепіанный концертъ—произведеніе во всѣхъ отношеніяхъ прекрасное, особенно первая часть [illegible], въ которой нельзя не восхищаться свѣжими, очень самобытными мотивами, ихъ необыкновенно остроумной разработкой, нѣкоторыми очень новыми гармоническими оборотами (изъ которыхъ для спеціалистовъ укажу на послѣдованіе [illegible] трезвучій въ противоположномъ движеніи, съ сопровождающей оригинальной фортепіанной фигураціи) и превосходной, [illegible] инструментовкой. Симфониче-

ская поэма „Прялка Омфалы“ нравится мнѣ гораздо менѣе. Здѣсь основной темой г. Сенъ-Сансъ взялъ довольно банальный плясовой мотивъ, изъ разнообразной окраски котораго посредствомъ многоразличныхъ оркестровыхъ эффектовъ, не вышло ничего особенно привлекательнаго. Нѣтъ сомнѣнія, что это произведеніе г. Сенъ-Санса написано гораздо раньше его „Пляски смерти“, Es-dur—наго концерта и фортепіаннаго квартета, въ которыхъ онъ является уже зрѣлымъ мастеромъ, тогда какъ въ „Омфалѣ“ чувствуется музыкантъ, еще не вполнѣ овладѣвшій формой и недостаточно увѣренный въ умѣньи совладать съ трудной задачей.

Г-жа Святловская имѣла въ этомъ концертѣ большой успѣхъ. Она съ большимъ умомъ и вкусомъ исполнила арію Страделлы и два романса. Вообще говоря, вечеръ этотъ оставилъ во всѣхъ присутствующихъ весьма пріятное впечатлѣніе, и я не могу не радоваться, что публика наша такъ тепло, такъ радушно принимала французскаго артиста, который, въ свою очередь, какъ мнѣ это достовѣрно извѣстно, чувствуетъ себя глубоко тронутымъ и благодарнымъ за пріемъ, оказанный ему въ Россіи.

Итальянская опера бѣдствуетъ. Мнѣ случилось быть въ прошедшій вторникъ на состоявшемся сверхъ абонемента представленіи оперы „Фаустъ“. Публика, состоявшая изъ главнаго кассира, одной актрисы Малаго театра, одного танцора, двухъ капельдинеровъ, а также изъ трехъ дамъ, супруги которыхъ занимаютъ видныя мѣста въ театральной администраціи и, наконецъ, изъ г. Сенъ-Санса и меня, — очень тепло и дружно рукоплескала гг. Капулю и Джамету, г-жамъ Визьякъ и Скальки. Мнѣ все казалось, что сквозь громы оркестра откуда-то слышались чьи-то жалобные стенанія и вопли. Сначала я недоумѣвалъ, но потомъ сообразилъ, что звуки эти доносились до меня изъ кабинета антрепренера, который, предчувствуя близкую гибель своего громаднаго предпріятія, предавался раздирающему душу отчаянію. Плачь, бѣдный иностранецъ, потому что твое дѣло въ самомъ дѣлѣ плохо! Въ середу ты далъ „Фрейшюца“ съ дебютанткой и дебютантомъ, которымъ пришлось убѣдиться, до какой степени явственно и чисто москвичи произносятъ букву Ш!

Теперь перехожу къ новымъ цвѣткамъ изъ роскошнаго сада московской музыкальной критики. Я дождался такой великой чести, о которой никогда и не мечталъ. Газета „Современныя Извѣстія“, въ своемъ 330 №, посвятила мнѣ цѣлую передовую статью. Я бы съ удовольствіемъ разобралъ эту статью по косточкамъ, чтобы дать читателямъ понять о томъ высокомъ мнѣ-

ній, которое моя критическая дѣятельность внушаетъ почтенной редакціи вышепоименованнаго органа русской прессы, если бы не боялся уронить себя съ того недосягаемаго пьедестала, на который она же вознесла меня и на которомъ во что бы то ни стало мнѣ хочется остаться. Дѣло въ томъ, что авторъ этой неподписанной статейки, въ своемъ восторженномъ энтузіазмѣ къ моимъ композиторскимъ и рецензентскимъ трудамъ, до того увлекся, что забылъ всѣ правила грамматики и синтаксиса. Онъ говоритъ: „записывать русскую пѣсню можно только такому знатоку, какъ только Балакиревъ"; „соглашаемся вѣрить въ этомъ, и если это вѣрно", и т. д. „въ образчикъ можно привести", и т. д. Согласитесь, что хвастаться похвальбою и лестными отзывами людей, которые такъ мило выражаются на родномъ языкѣ, было-бы неловко. Но „Современныя Извѣстія" называютъ меня „музыкальнымъ авторитетомъ, европейски музыкальнымъ знатокомъ, европейски возвысившимся музыкантомъ",—и, въ виду столь лестныхъ выраженій, я прощаю имъ ихъ безграмотность и наивность, хотя послѣдняя должна бы имѣть свои предѣлы. Въ одномъ мѣстѣ этой статейки просвѣщенная редакція Ваганьковскаго переулка изъявляетъ удивленіе, что, по мнѣнію „Европейски-возвысившихся музыкантовъ", творчество не есть искусство и что условіе sine qua non всякаго произведенія искусства есть художественная форма. Нѣтъ, почтенная газета, ты сплоховала, и я примѣромъ разъясню тебѣ сейчасъ, въ чемъ дѣло. Если я сюжетомъ для своей жанровой картинки взялъ, напримѣръ, изображеніе безграмотнаго писаки, корпящаго надъ плохонькой передовой статейкой, то, предположивъ, что у меня есть талантъ къ живописи, можно допустить, что творческій процессъ во мнѣ состоялся. Но представьте, что у меня нѣтъ ни полотна, ни кисти, ни палитры, ни красокъ, ни умѣнья обходиться со всѣми этими аттрибутами живописца; что-жъ, будетъ-ли эта, такъ хорошо мной задуманная, но неисполненная картина произведеніемъ искусства? Полагаю, что нѣтъ, и вамъ, „Современныя Извѣстія", совѣтую полагать тоже самое, если не хотите, что бы васъ обвинили въ кругломъ невѣжествѣ и въ превышающей всякую мѣру наивности. Но я чувствую, что этимъ [illegible] я подпиливаю свой собственный [illegible] и потому умолкаю.

Въ заключеніе не позволено будетъ мнѣ, однако, принести „Современнымъ Извѣстіямъ" почтительную благодарность за то вниманіе, которымъ они меня удостоили. Въ самомъ дѣлѣ, посвятивъ передовую статью [illegible] заслугъ, оказанныхъ, будто бы, мною „[illegible]" пѣснямъ, каковыя мнѣ, впрочемъ, совер-

шенно неизвѣстны, и потомъ, признавъ меня „европейски развитымъ музыкантомъ“, они много содѣйствовали увеличенію моей композиторской и рецензентской извѣстности. Я умѣю цѣнить это лестное сочувствіе и въ доказательство того намѣренъ въ ближайшемъ будущемъ сочинить и посвятить „Современнымъ Извѣстіямъ“ симфонію на венгерскіе мотивы, которая написана однакоже не будетъ, потому что редакція этой газеты довольствуется однимъ „творчествомъ“, отнюдь не нуждаясь въ „формѣ“. Теперь скажу два слова г. Славянскому. Вы адресовали въ „Московскія Вѣдомости“ письмо, съ цѣлью исправить, по вашему выраженію, нѣкоторыя неточности, вкравшіяся въ мое краткое изображеніе вашей артистической дѣятельности. По правдѣ вамъ сказать, неточности эти такого свойства, что отъ возстановленія истины дѣло нисколько не измѣняется. Не все-ли равно, въ самомъ дѣлѣ, учились-ли вы у профессора Пиччіоли, или у профессора Риччи? Не все-ли равно, спѣли-ли вы въ такомъ-то концертѣ только арію Моцарта, или же, кромѣ того, и романсъ Глинки? Точно также, для вашей характеристики не имѣетъ никакого значенія то обстоятельство: по совѣту-ли графини Растопчиной, или по собственной инициативѣ, вы приняли псевдонимъ Славянскаго? На каждый изъ семи пунктовъ вашего возраженія я бы могъ отвѣчать побѣдоносно; я бы могъ напечатать выдержки изъ американскихъ писемъ г. Славянскаго, напечатанныхъ года три тому назадъ въ „Отечественныхъ Запискахъ“, изъ прочтенія коихъ публика узнала бы о нѣкоторыхъ весьма непріятныхъ для васъ происшествіяхъ, случившихся во время пребыванія вашего въ Америкѣ; я бы могъ также доискаться именъ тѣхъ изъ нашихъ соотечественниковъ, которые фигурировали съ вами на концертныхъ эстрадахъ въ качествѣ чеховъ; я бы могъ прибавить и еще нѣсколько деталей касательно вашихъ неудачныхъ попытокъ посвятить себя сценической карьерѣ, — но всѣ эти подробности не интересны для моихъ читателей и совсѣмъ не важны для меня. Для меня важно то, что вы, исправляя только нѣкоторыя мои неточности, тѣмъ самымъ признаете безусловную справедливость общей характеристики вашей артистической дѣятельности. Ничего другого и нельзя было ожидать отъ человѣка, который, какъ вы сообщаете, имѣетъ честь принадлежать къ московскому дворянству. Мнѣ, въ самомъ дѣлѣ, пріятно видѣть, что честно и откровенно склоняя голову передъ моимъ суровымъ приговоромъ надъ вами, вы поддерживаете репутацію непоколебимой честности, прямоты и благородства, которыя такъ свойственны первенствующему сословію.

Теперь я намѣренъ немножко посплетничать редактору газеты „Голосъ“, за недосугомъ вѣроятно не замѣчающему тѣхъ страшныхъ диссонансовъ, которые съ нѣкоторыхъ поръ начи-

наютъ слышаться въ гармоническомъ созвучіи разнообразныхъ силъ, работающихъ для его газеты. Легкомысліе его московскаго фельетониста по истинѣ достойно изумленія. Представьте, что этотъ газетный хамелеонъ, два года тому назадъ внимательно и сочувственно слѣдившій за благотворною дѣятельностью Русскаго Музыкальнаго Общества, горячо возставшій противъ проявленій музыкальнаго невѣжества, которое на каждомъ шагу у насъ усматривается, — представьте, говорю, что этотъ человѣкъ, пѣвшій всегда въ унисонъ съ главнымъ музыкальнымъ сотрудникомъ „Голоса“ г. Ларошемъ, внезапно все это забылъ, сдѣлался круглымъ невѣждой по части музыки и упорнымъ обскурантомъ, выдающимъ г. Славянскому патентъ на званіе „апостола русской пѣсни“, человѣкомъ увѣряющимъ, что ему „новые проблески народнаго творчества“ дороже музыки. Такого превращенія я истолковать не могу. Не могу понять и той храбрости, съ которой онъ задумалъ мнѣ задать головомойку,—мнѣ, котораго онъ прежде такъ тепло привѣтствовалъ, въ композиторскихъ трудахъ котораго онъ находилъ такъ много прекрасныхъ качествъ! Фельетонистъ - хамелеонъ, желая побольнѣе уколоть меня, съ иронiей отзывается о моихъ „лирическихъ вдохновеніяхъ“ и кичится тѣмъ, что игнорируетъ мои оперы. Но, почтенный газетный флюгеръ, подумайте хорошенько, въ чемъ заключается язвительность въ этой наивной выходкѣ? Во-первыхъ, прежде вы не только интересовались моими операми, но также и симфоніями, концертами, увертюрами, квартетами, и о каждомъ публично исполнявшемся моемъ сочиненіи отзывались съ величайшею симпатіей; а во-вторыхъ, если вы отвертываетесь теперь отъ моихъ сочиненій, то я не безъ основанія могу предположить, что это потому, что они не при васъ писаны, и я рѣшительно не понимаю, почему вы этимъ хвастаетесь.

Замѣчу на прощанье, что въ одной изъ своихъ предъидущихъ хроникъ я именно оттого отдалъ такъ много мѣста характеристикѣ г. Славянскаго, что этотъ артистъ, привлекая въ свои концерты огромныя массы полуграмотной публики, пріобрѣлъ въ Москвѣ такое значеніе, которое ему не подобаетъ. Я бы, конечно, не потратилъ такъ много бумаги, чернилъ и времени на г. Славянскаго, еслибъ онъ представлялъ собою явленіе не увѣнчавшееся успѣхомъ въ извѣстныхъ слояхъ публики. Представьте же, что фельетонистъ „Голоса“ утверждаетъ, что я говорю будто бы этотъ артистъ не имѣлъ въ Москвѣ успѣха.

C'est trop fort, скажу я, подражая манерѣ этого остроумнаго писателя уснащать свою рѣчь французскими фразами. И вотъ съ какими господами приходится вести споры въ богоспасаемомъ градѣ Москвѣ!...

LVIII.

Байрейтское музыкальное торжество.

(№ 119. Четвергъ 13-го мая 1876 г.).

I.

Въ концѣ наступающаго лѣта, въ августѣ, состоится музыкальное торжество, которому суждено отмѣтить собою одну изъ интереснѣйшихъ эпохъ исторіи искусства. Знаменитая, столь долго и нетерпѣливо ожидаемая оперная трагедія Вагнера, подъ общимъ названіемъ „Нибелунгова перстня", будетъ наконецъ представлена на особо для нея выстроенномъ театрѣ въ г. Байрейтѣ, въ Баваріи. Этотъ колоссальный трудъ знаменитѣйшаго изъ живущихъ композиторовъ, независимо отъ степени успѣха, который достанется на его долю, представляетъ во всякомъ случаѣ явленіе необычайно знаменательное и долженствующее такъ или иначе оставить за собою яркій историческій слѣдъ. Если принять во вниманіе, что Вагнеръ, какъ въ своемъ отечествѣ, такъ и во всемъ остальномъ цивилизованномъ мірѣ, сосредоточиваетъ на себѣ самое напряженное вниманіе музыкальной публики; если вспомнить, что онъ создалъ громадную массу восторженныхъ поклонниковъ, обоготворяющихъ его до послѣдней степени, и что въ то-же время, какъ въ публикѣ, такъ и въ музыкальныхъ сферахъ, есть не мало людей, не признающихъ за нимъ не только генія, но даже и обыкновеннаго музыкальнаго дарованія,—то легко себѣ представить, какой шумъ, волненіе, и сколько пререканій подымется въ европейской прессѣ по поводу исполненія гигантскаго труда прославленнаго маэстро. Полагаю, что читателямъ „Русскихъ Вѣдомостей" будетъ небезъинтересно прослѣдить за всѣми перипетіями, какъ приготовленій байрейтскаго музыкальнаго торжества, такъ и самаго представленія исполинской оперы. Нижеподписавшійся уже обезпечилъ себѣ мѣсто на готовящемся празднествѣ и намѣренъ сообщать

на страницахъ настоящей газеты какъ впечатлѣнія, которыя ему предстоитъ вынести, такъ и подробности всего того, что́ произойдетъ въ Байрейтѣ въ будущемъ августѣ. Но для того, чтобы читателю было вполнѣ понятно значеніе, которое имѣетъ твореніе Вагнера, и чтобы впослѣдствіи уже не возвращаться къ обстоятельствамъ, которыми сопровождалось осуществленіе смѣлаго художественнаго предпріятія, я намѣренъ въ настоящемъ краткомъ очеркѣ разсказать исторію возникновенія байрейтскаго театра, долженствующаго познакомить музыкальный міръ съ громаднѣйшимъ и сложнѣйшимъ изъ всѣхъ когда-либо написанныхъ музыкальныхъ произведеній. Въ слѣдующемъ очеркѣ я изложу содержаніе текста оперы, а затѣмъ, въ августѣ, уже изъ Байрейта буду дѣлиться моими впечатлѣніями.

Въ 1862 г. Вагнеръ напечаталъ (въ 6-мъ томѣ полнаго собранія своихъ литературныхъ трудовъ) текстъ своей будущей оперной трилогіи, которую назвалъ такъ: „Нибелунговъ перстень, торжественное театральное представленіе для трехъ дней и одного предварительнаго вечера“. (Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend). Эта трилогія съ прологомъ, обнимающая собой весь циклъ легендъ о Нибелунговомъ перстнѣ, была раздѣлена Вагнеромъ на четыре отдѣльныхъ оперы, изъ коихъ первая, т.-е. прологъ, носитъ названіе „Золото Рейна“, вторая „Валькиріи“, третья „Зигфридъ“ и четвертая „Гибель боговъ“ (Götterdämmerung). Въ послѣсловіи къ этому превосходно обработанному литературному произведенію, уже тогда отчасти положенному имъ на музыку, Вагнеръ объясняетъ читателю, что онъ потерялъ всякую надежду дожить до осуществленія своей завѣтной мечты, т.-е. до сценическаго воспроизведенія своей трилогіи. И въ самомъ дѣлѣ, планъ Вагнера былъ такъ необъятно великъ, осуществленіе его представляло такія, повидимому, непреодолимыя затрудненія, оно потребовало-бы такого исключительнаго наплыва музыкальныхъ силъ, достаточныхъ для исполненія небывалой, по размѣрамъ, оперы, оно нуждалось въ такихъ огромныхъ денежныхъ средствахъ,—что отчаянное настроеніе художника, разочаровавшагося въ возможности добиться отдаленной и трудной цѣли, было всѣми понято. Нужно замѣтить, что Вагнеръ тогда еще не имѣлъ никакого обезпеченнаго положенія, что слава его еще далеко не такъ была упрочена, какъ теперь, и что онъ не имѣлъ достаточнаго основанія разсчитывать на дѣятельное участіе и интересъ публики къ его проектамъ. Отчаявшись въ возможности довести свое дѣло до вождѣленнаго конца, Вагнеръ почувствовалъ потребность отвлечь

себя отъ мрачныхъ настроеній безнадежности посредствомъ новаго труда. Онъ предпринялъ написать большую комическую народную оперу „Нюренбергскіе пѣвцы“. Къ этому времени относится знакомство Вагнера съ молодымъ королемъ Баваріи, который, едва вступивъ на престолъ заявилъ себя ревностнымъ покровителемъ національнаго искусства. Король Людвигъ вызвалъ Вагнера въ Мюнхенъ, обѣщалъ ему нравственную и матеріальную поддержку во всѣхъ его предпріятіяхъ и обезпечилъ за композиторомъ возможность, вдали отъ житейскихъ работъ и треволненій, окончить объемистую партитуру „Нюренбергскихъ пѣвцовъ“. Опера эта скоро была написана, представлена въ Мюнхенѣ, увѣнчана успѣхомъ и принята на всѣхъ другихъ большихъ лирическихъ сценахъ Германіи. Ободренный дѣятельнымъ покровительствомъ короля Людвига и успѣхомъ своей послѣдней оперы, Вагнеръ снова обратился къ „Нибелунгову перстню“ и принялся съ новымъ жаромъ за работу и хлопоты о постановкѣ своей трилогіи. На помощь Вагнеру, изыскивавшему средства привести въ исполненіе свои обширные планы, явились друзья его. Супруга прусскаго министра Шлейница и умершій пять лѣтъ тому назадъ піанистъ Карлъ Таузигъ, оба восторженные поклонники композитора, придумали весьма остроумный планъ добыть нужную Вагнеру для постройки временнаго театра со всѣми приспособленіями сумму въ 300 тысячъ талеровъ, посредствомъ общества на паяхъ, въ 300 талеровъ каждый. Смерть помѣшала Таузигу быть учредителемъ этого Общества, но мысль его не осталась безплодною. Въ Мангеймѣ нѣсколько поклонниковъ музыки Вагнера составили изъ себя, по мысли Таузига, Общество, получившее названіе „Общество Рихарда Вагнера“, (Richard-Wagner-Verein). Примѣръ Мангейма скоро нашелъ подражателей; сначала въ Вѣнѣ, потомъ въ другихъ городахъ Германіи, потомъ и за предѣлами отечества композитора, въ Пештѣ, Брюсселѣ, Лондонѣ, Нью-Іоркѣ, образовались одно вслѣдъ за другимъ подобныя же Общества. Въ началѣ 1871 года надежды Вагнера уже настолько стали близки къ осуществленію, что онъ началъ искать городъ, въ которомъ бы наиблагообразнѣе могъ быть построенъ его театръ. Выборъ Вагнера палъ на Байрейтъ, небольшой городъ, бывшую столицу маркграфа байрейтскаго, лежащій среди прелестной мѣстности и вполнѣ подходившій подъ требованія нашего композитора. Городскія власти Байрейта приняли искреннее участіе въ дѣлѣ Вагнера и подарили ему нужный участокъ земли. Нашелся искренно увлеченный дѣломъ архитекторъ, и 22-го мая 1871 г. фундаментъ проектированнаго театра уже былъ торжественно заложенъ. Праздно-

ваніе закладки театра сопровождалось торжественнымъ концертомъ, въ которомъ, подъ управленіемъ Вагнера, была исполнена девятая симфонія Бетховена, банкетомъ и рѣчью героя праздника, въ которой онъ горячо благодарилъ друзей своего искусства за ихъ дѣятельную и энергическую поддержку. Въ минувшемъ 1875 г. байрейтскій театръ оконченъ и въ теченіе прошлаго лѣта Вагнеръ уже могъ приступить къ репетиціямъ.

Особенность устройства байрейтскаго театра заключается въ томъ, что громадный, по составу, оркестръ будетъ невидимъ. Вагнеръ, исходя изъ той идеи, что слишкомъ реальная техническая обстановка оркестра мѣшаетъ идеальному впечатлѣнію сценической иллюзіи, пришелъ къ заключенію, что въ оперномъ театрѣ оркестръ долженъ помѣщаться въ углубленіи между сценой и зрительной залой. Мѣста для зрителей устроены въ видѣ постепенно расширяющагося амфитеатра. Ложъ не будетъ вовсе. Зрительный залъ освѣщаемъ не будетъ. Вагнеръ хочетъ, чтобъ его слушатель не былъ развлекаемъ отъ сцены рѣшительно ничѣмъ и чтобъ ему казалось, что будто кромѣ его и сцены въ минуту слушанія не существуетъ ничего въ мірѣ.

Трилогія съ прологомъ будетъ представлена три раза и займетъ такимъ образомъ двѣнадцать вечеровъ. Покупающій себѣ цѣлый пай платитъ триста талеровъ и имѣетъ право присутствовать на всѣхъ двѣнадцати представленіяхъ. Покупающій третью часть пая платитъ сто талеровъ и имѣетъ право на прослушаніе каждой изъ четырехъ оперъ по одному разу. Любопытствующимъ я могу сказать, что небольшое число мѣстъ еще имѣется въ распоряженіи администраціи и что желающіе воспользоваться ими должны обращаться по слѣдущему адресу: T. Feustel, Banquier. Bayreuth. Königreich Baiern.

LIX.

Байрейтское музыкальное торжество.

(№ 195. Вторникъ 3 августа 1876 г.).

II.

Два мѣсяца тому назадъ я разсказалъ читателямъ „Русскихъ Вѣдомостей“ обстоятельства, среди которыхъ былъ задуманъ и приведенъ въ исполненіе планъ постройки театра для сценическаго воспроизведенія колоссальной тетралогіи Вагнера „Перстень Нибелунговъ“. Теперь я постараюсь въ краткомъ очеркѣ изложить содержаніе всѣхъ четырехъ оперъ, составляющихъ эту тетралогію, предупреждая читателя, что мое краткое повѣтствованіе будетъ очень сухо, и, по всей вѣроятности, совершенно утратитъ ту чарующую поэтичность, съ которой Вагнеръ, совмѣстившій въ себѣ первоклассное музыкальное дарованіе съ могучимъ талантомъ литературнымъ, обработалъ сложную германо-скандинавскую легенду.

I. Три различные рода существъ борются между собою изъ-за обладанія міромъ: боги, великаны и карлы. Въ свѣтломъ мірѣ боговъ царствуетъ повелитель ихъ Вотанъ; онъ соединенъ супружескими узами съ богиней Фрикой; сестра ея Фрея бережетъ тѣ яблоки, употребленіе въ пищу которыхъ сохраняетъ богамъ ихъ неувядающую молодость. Хитрый Логе имѣетъ лишь полубожескую природу; онъ вѣчно занятъ изысканіемъ такихъ затрудненій и препятствій, изъ которыхъ только онъ одинъ можетъ вывесть своихъ боговъ, подчиненныхъ Вотану. Великаны живутъ на поверхности земли среди скалъ и горъ; сила ихъ неизмѣрима, за-то мстительная способность слаба; гдѣ нельзя взять верхъ физическою мощью, тамъ великаны всегда уступаютъ. Совершенную противоположность имъ представляютъ карлы или нибелунги, обитающіе въ нѣдрахъ земли, изъ которыхъ они добываютъ и сохраняютъ металлы; они малы, слабы, но дѣятельны и хитры. Эти три племени вѣчно враж-

дуютъ между собой и стараются, кто силой, кто хитростью, подчинить себѣ другъ друга.

Первая часть тетралогіи „Золото Рейна“ открывается раннимъ утромъ и представляетъ зрителю глубину Рейна, въ водахъ котораго играютъ, рѣзвятся и гоняются одна за другой отъ скалы къ скалѣ, три дочери Рейна. Изъ-подъ земли является Альберихъ, царь карловъ, и призываетъ ихъ къ себѣ; испуганныя дѣвы поспѣшно стремятся къ скалѣ, на которой лежитъ золотое сокровище, оберегаемое ими по повелѣнію отца отъ сребролюбивыхъ карловъ. Альберихъ тщетно старается захватить одну изъ нихъ. Лучъ восходящаго надъ водами солнца падаетъ на золото. Дочери Рейна издѣваются надъ карлой и объясняютъ ему значеніе охраняемаго ими сокровища: кто изъ рейнскаго золота скуетъ себѣ кольцо, тотъ будетъ властелиномъ міра, но дабы присвоить себѣ это сокровище, нужно отречься отъ любви. Кляня любовь, Альберихъ внезапно овладѣваетъ сокровищемъ и скрывается въ глубинѣ. Тщетно гоняются за нимъ дочери Рейна,—глубина рѣки покрывается непроницаемымъ мракомъ.

Подобно царю карловъ, царь боговъ стремится къ увеличенію своего могущества. Онъ обѣщаетъ великанамъ Фафнеру и Фазольту свою свояченицу Фрею, если они въ небесныхъ высотахъ построютъ ему царскія палаты. Дворецъ готовъ въ одну ночь. Пробудившись утромъ, Вотанъ видитъ по ту сторону Рейна волшебно сіяющее зданіе. Вслѣдъ затѣмъ являются великаны за обѣщанной уплатой: они знаютъ, чего лишатся боги и что выиграютъ они, если изъ среды боговъ будетъ вырвана Фрея, сохраняющая ихъ молодость. Вотану хотѣлось бы обмануть недальновидныхъ великановъ. На помощь къ нему является Логе, духъ хитрости. Вездѣ, говоритъ Логе, женская краса считается драгоцѣннѣйшимъ благомъ; но есть одинъ только мужъ, отказавшійся отъ наслажденій любви: это Альберихъ, только что похитившій у дочерей Рейна золото. Великаны завидуютъ коварному царю карловъ, узнавъ, что кто будетъ владѣть кольцомъ, скованнымъ изъ золота Рейна, тотъ сдѣлается властелиномъ міра. Вотанъ спрашиваетъ Логе, какъ нужно сковать такое кольцо! „Это удастся только тому, кто, какъ Альберихъ, отрекся отъ любви“, отвѣчаетъ Логе. Вотанъ рѣшается вырвать изъ рукъ карла сокровище Рейна. Точно такое-же рѣшеніе принимаютъ и великаны, готовые отказаться отъ Фреи, если золото попадетъ въ ихъ руки. Они силою увлекаютъ Фрею и говорятъ богамъ, что возвратятъ ее Вотану и всему божественному сонмищу, если къ концу дня имъ будетъ предоставлено

золото Рейна. Какъ только Фрея уходитъ, свѣтъ помрачается; боги блѣднѣютъ и внезапно принимаютъ старческій видъ, силы ихъ слабѣютъ. Утративъ Фрею, боги теряютъ не только свое могущество, но жизненныя силы. Вотанъ, сопровождаемый хитрымъ Логе, спускается на поверхность земли, чтобы добыть золото Рейна и цѣною его возвратить себѣ молодость.

Въ глубинѣ земной, подъ Рейномъ, царствуетъ Альберихъ. Онъ похитилъ у дочерей Рейна порученное имъ сокровище, и, отрекшись отъ любви, хочетъ сдѣлаться полновластнымъ властелиномъ міра, сдѣлавъ себѣ изъ похищеннаго золота кольцо. Альберихъ только что поручилъ своему брату, искусному Миме, сковать себѣ шлемъ. Миме, чуя въ немъ таинственную силу, медлитъ отдать его брату. Но Альберихъ отнимаетъ шлемъ силою, надѣваетъ его, произноситъ волшебное заклинаніе и дѣлается внезапно невидимъ. Онъ предупреждаетъ брата, что о своей близости будетъ оповѣщать его ударами бича. Послѣ того онъ удаляется, чтобы распорядиться работой карловъ для своихъ цѣлей. Появляется Вотанъ и Логе и узнаютъ отъ Миме о чудесномъ шлемѣ. Альберихъ, возвращающійся, съ полчищемъ карловъ, замѣчаетъ гостей своихъ, ударами бича заставляетъ брата вмѣшаться въ ряды карловъ, снимаетъ кольцо съ пальца и, протягивая руку по направленію къ толпѣ карловъ, повелѣваетъ имъ немедленно приняться за работу. Они разбѣгаются въ разныя стороны. „Чего хотите вы“? спрашиваетъ онъ странниковъ. Вотанъ, указывая на груды золота, спрашиваетъ, для чего оно нужно Альбериху въ этомъ царствѣ вѣчнаго мрака. „Для того, отвѣчаетъ карла, чтобы подчинить своей власти все существующее въ свѣтлыхъ надземныхъ пространствахъ“. Логе старается вывѣдать отъ Альбериха о томъ, считаетъ ли онъ волшебное кольцо своимъ неотъемлемымъ достояніемъ. Въ отвѣтъ на это Альберихъ обнаруживаетъ таинственную силу своего шлема. Логе выражаетъ сомнѣніе, чтобы шлемъ этотъ имѣлъ свойство превращенія; Альберихъ тотчасъ же превращается въ змѣю исполинскихъ размѣровъ. Подзадоривая карлу, Миме говоритъ ему, что, превращаясь въ животное столь большихъ размѣровъ, онъ не избѣгаетъ опасности. Альберихъ превращается въ жабу. Этого только и ожидали боги. Вотанъ становится на жабу ногою; Логе отнимаетъ шлемъ и Альберихъ принимаетъ свой настоящій видъ. Его сковываютъ и уносятъ. Онъ можетъ освободиться только цѣною своихъ несмѣтныхъ сокровищъ. Альберихъ, приложивъ кольцо къ губамъ, произноситъ повелѣніе карламъ принести ихъ. Онъ надѣется сохранить по крайней мѣрѣ кольцо свое, но Вотанъ требуетъ и его. Альберихъ отказываетъ въ

этомъ, такъ какъ кольцо ему дороже жизни. Вотанъ срываетъ кольцо съ руки карлы. Тогда, освобожденный отъ оковъ, Альберихъ проклинаетъ кольцо, предрекая смерть его обладателю и исчезаетъ.

Великаны снова являются съ Фреей, она приноситъ съ собой свѣтъ и молодость для боговъ. Золото готово. Великаны сыплютъ его на Фрею, и когда она совершенно будетъ покрыта имъ, только тогда залогъ будетъ выкупленъ. Боги возмущены позорнымъ обращеніемъ великановъ съ Фреей; богъ громовъ хочетъ поразить великановъ, но Вотанъ останавливаетъ его. Фрея ужъ почти скрыта грудой золота; но Фафнеръ еще замѣтилъ вьющіеся кудри ея. Фазольтъ, воспламененный любовью, подходитъ къ грудѣ благороднаго металла и старается еще разъ увидѣть свѣтлую богиню; братъ его требуетъ отъ Вотана кольцо, чтобы пополнить отверстіе. Вотанъ не хочетъ разстаться съ этимъ символомъ своего всемогущества. Великаны вырываютъ Фрею изъ золотой кучи, чтобы навсегда отлучить ее отъ среды боговъ. Напрасно боги стараются склонить ихъ къ уступчивости. Въ это время Эрда, чернокудрая красавица—богиня, подымается до половины тѣла изъ нѣдръ земли и говоритъ Вотану:—„покорись требованію великановъ, берегись проклятаго Альберихомъ кольца, оно принесетъ тебѣ гибель!“—„Кто ты? спрашиваетъ Вотанъ. „Я знаю все, что было, что есть и что будетъ!“ отвѣчаетъ Эрда и исчезаетъ. Вотанъ рѣшается бросить кольцо въ золотую груду. Освобожденная Фрея радостно бросается къ богамъ. Кольцо остается во власти великановъ, но заклятье нибелунговъ начинаетъ дѣйствовать на нихъ. Дѣля золотую добычу, великаны ссорятся между собою, Фазольтъ, пораженный смертельно Фафнеромъ, падаетъ. Боги приведены въ ужасъ. Недоумѣвающій Вотанъ предпринимаетъ рѣшеніе спуститься въ лоно земли къ богинѣ Эрдѣ, чтобъ, узнавъ отъ нея будущее, отклонить удары злой судьбы отъ божественнаго сонмища. Фрика, супруга его, чтобы разсѣять мрачныя мысли Вотана, указываетъ ему на роскошныя палаты по ту сторону Рейна. Доннеръ, богъ грома и Фро, богъ свѣта, зажигаютъ радугу, по которой боги переходятъ черезъ долину къ блистающему въ вечерней зарѣ зданію. Логе предвидитъ близкій конецъ боговъ. Неохотно слѣдуетъ онъ за богами, собираясь превратиться въ огненный языкъ, которымъ онъ былъ прежде, чтобы силою пламени уничтожить волшебныя божескіе палаты. Изъ глубины Рейна слышатся плачъ и стенанія дочерей Рейна.

Этимъ кончается первая музыкальная драма. Дѣйствіе ея происходитъ въ пространствѣ времени отъ восхода до заката солнца.

Вторая драма носитъ названіе Валькиріи. Вотанъ спускается къ мудрой богинѣ Эрдѣ. Онъ прельщаетъ ее чарами любви и Эрда приноситъ ему девять дочерей, долженствующихъ содѣйствовать царю боговъ въ его стараніяхъ отвратить гибель отъ божественнаго сонмища. Эти полубогини называются Валькиріями и обязанность ихъ заключается въ томъ, что онѣ избираютъ на полѣ сраженія падшихъ героевъ и потомъ, положивъ ихъ на своихъ могучихъ коней, стремятся въ Валгаллу (мѣстопребываніе боговъ). Герои эти возвращаются къ новой жизни и составляютъ избранное воинство для защиты Вотанга подчиненныхъ ему боговъ. Эрда предостерегаетъ Вотана отъ козней Альбериха: если этотъ послѣдній снова овладѣетъ кольцомъ Нибелунговъ, то и дружина героевъ, добытыхъ Валькиріями не поможетъ, такъ какъ, благодаря кольцу они будутъ въ распоряженіи царя карловъ. Но какъ Вотану воспрепятствовать, чтобы завѣтное кольцо снова досталось Альбериху? Оно принадлежитъ теперь Фафнеру по договору, котораго нарушить Вотанъ, верховный блюститель дѣйствительности договоровъ, не можетъ. Фафнеръ же, превратившись въ дракона, лежитъ въ лѣнивой дремотѣ, оберегая свое сокровище, но не пользуясь имъ. Нуженъ такой герой, который бы безъ всякаго вмѣшательства боговъ, по собственному понужденію убилъ дракона и завладѣлъ кольцомъ его. Вотанъ подъ именемъ Вельзе, снисходитъ въ среду людей и вступаетъ въ супружескую связь съ смертной женщиной, плодомъ этой связи являются близнецы Зигмундъ и Зиглинда. Съ сыномъ Зигмундомъ царь боговъ отправляется искать приключеній; они повсюду встрѣчаютъ враговъ и преслѣдователей. Во время ихъ отсутствія, мать Зигмунда убиваютъ, сестру его похищаютъ, домъ предаютъ огню и разоренію. Вельзе, какъ изгнанникъ скрывается съ сыномъ въ лѣсахъ; они долгое время живутъ тамъ, преобразившись въ хищныхъ волковъ и обороняясь отъ преслѣдователей. Дочь Вельзе должна была сдѣлаться супругою человѣка, котораго она не любитъ. Въ день своего бракосочетанія грустная Зиглинда сидитъ рядомъ съ нелюбимымъ мужемъ. Является странникъ. У него только одинъ глазъ, но свѣтъ, изъ него исходящій такъ силенъ, что внушаетъ всякому человѣку страхъ. Странникъ этотъ вонзаетъ мечъ въ стволъ ясеня, вокругъ котораго построено жилище супруга Зиглинды. „Мечъ этотъ, говоритъ странникъ, будетъ принадлежать тому, кто съумѣетъ вынуть его изъ ствола ясеня“. Этого никто не можетъ. Въ это время Зиглинда узнала въ странникѣ своего отца. Теперь она спокойна; она знаетъ, что будетъ принадлежать тому, у кого хватитъ силы выдернуть мечъ изъ крѣпкаго

лерева. Между тѣмъ Зигмундъ потерялъ слѣдъ отца своего; изъ лѣса онъ уходитъ къ людямъ, но нигдѣ изгнанникъ не встрѣчаетъ пріюта и гостепримства. Онъ похищаетъ дѣвушку, которая должна сдѣлаться женою нелюбимаго человѣка, убиваетъ ея братьевъ, но, будучи стѣсненъ и обезоруженъ ея родственниками, долженъ бѣжать. Драматическое дѣйствіе второй части тетралогіи начинается съ этого момента. Какъ дикій звѣрь, преслѣдуемый охотниками, измученный и изнемогающій Зигмундъ, поздним вечеромъ, находитъ наконецъ убѣжище въ домѣ Гундинга, супруга Зиглинды. Гундингъ въ качествѣ родственника обольщенной Зигмундомъ дѣвицы тоже отправился на поиски за врагомъ своего рода. Зиглинда, поддающаяся непонятному влеченію къ пришельцу, подкрѣпляетъ силы его пищей, питьемъ и утѣшеніемъ. Зигмундъ узнаетъ, что она не любитъ своего мужа, его участіе къ ней разростается въ любовное томленіе. Гундингъ возвращается; онъ узнаетъ того, на котораго должны пасть удары его кровавой мести и откладываетъ борьбу до слѣдующаго утра; Зиглинда по его приказанію отправляется въ опочивальню, и супругъ слѣдуетъ за нею. Зигмундъ предается мрачной задумчивости. Какимъ образомъ будетъ онъ, безоружный, сражаться съ врагомъ своимъ? Однажды отецъ сказалъ ему, что во время сильнѣйшей невзгоды, онъ найдетъ мечъ; гдѣ же этотъ мечъ? Зиглинда усыпила мужа посредствомъ особаго напитка; она приходитъ къ Зигмунду и открываетъ пришельцу тайну о мечѣ; она видитъ въ незнакомцѣ того человѣка, о которомъ предсказалъ ей отецъ ея, Вельзе. Зигмундъ радостно обнимаетъ женщину, въ которой онъ усматриваетъ предназначенную ему супругу. Задняя дверь внезапно отворяется. Чудная весенняя ночь съ своимъ лунным свѣтомъ и благоуханіемъ проникаетъ въ храмину; Зигмундъ вырываетъ изъ ствола дерева завѣтный мечъ, и влюбленный братъ заключаетъ въ свои объятья томящуюся страстью сестру свою.

На другой день долженъ состояться поединокъ между Зигмундомъ и Гундингомъ, вдвойнѣ теперь оскорбленнымъ. Вотанъ повелѣваетъ Валькиріи Брунгильдѣ обезпечить побѣду за своимъ сыномъ. Брунгильда,—любимѣйшая изъ девяти дочерей царя боговъ, прижитыхъ имъ отъ богини Эрды; къ ней перешла мудрость ея матери; Вотанъ часто пользуется ея совѣтами и повѣряетъ ей всѣ свои мысли о судьбахъ боговъ и человѣчества. Теперь она, исполняя приказъ отца, должна предоставить побѣду Зигмунду. Но Фрика, супруга Вотана, въ качествѣ покровительницы брака, хочетъ, напротивъ, чтобы палъ въ борьбѣ Зигмундъ. Вина его велика—онъ соблазнилъ супругу другого и

притомъ родную сестру свою. Сама Фрика не мало выстрадала отъ не вѣрности супруга своего и потому упорно преслѣдуетъ всякое нарушеніе супружеской вѣрности. Она съ такой силой убѣждаетъ Вотана что тотъ колеблется, сомнѣвается, и наконецъ отдаетъ Брунгильдѣ новое приказаніе:—Зигмундъ долженъ пасть! Валькирія Брунгильда, читающая въ сердцѣ отца своего, хотѣла бы изъ любви къ нему повиноваться его первому приказанію,—но Вотанъ, въ случаѣ неисполненія его воли, грозитъ ей лютымъ наказаніемъ.

Между тѣмъ, влюбленная Зиглинда, въ объятіяхъ прекраснаго пришельца, томится страхомъ возвращенія ненавистнаго супруга. Уже слышится приближеніе Гундинга. Зиглинда лишается чувствъ. Здѣсь появляется Брунгильда; она предрекаетъ Зигмунду смерть и перенесеніе въ Валгаллу. Онъ спрашиваетъ, увидится-ли въ Валгаллѣ съ Зиглиндой? Нѣтъ, отвѣчаетъ Валькирія. Зигмундъ съ презрѣніемъ отвергаетъ Валгаллу. Никому не хочетъ онъ уступить возлюбленную и скорѣе готовъ убить ее. Онъ вынимаетъ завѣтный мечъ свой и хочетъ лишить себя жизни вмѣстѣ съ Зиглиндой. Тронутая до глубины сердца Брунгильда рѣшается послѣдовать первому повелѣнію Вотана и обѣщаетъ ему побѣду въ борьбѣ съ Гундингомъ. Этотъ послѣдній является и хочетъ вступить въ поединокъ съ Зигмундомъ. Воодушевленный голосомъ Валькиріи, Зигмундъ бросается на врага, намѣреваясь нанести ему смертельный ударъ, но въ это мгновеніе, среди освѣщеннаго яркимъ пламенемъ облака, является Вотанъ и копьемъ своимъ ударяетъ мечъ Зигмунда. Мечъ разрывается на части и безоруженный сынъ царя боговъ гибнетъ подъ ударами своего соперника. Зиглинда падаетъ безъ чувствъ на тѣло своего возлюбленнаго, Брунгильда кладетъ ее на своего коня и спѣшитъ скрыться отъ разгнѣваннаго отца своего. Между тѣмъ, Вотанъ, тоскливо смотритъ на трупъ своего сына. Гундинга онъ умерщвляетъ однимъ взглядомъ. Внезапно вспоминаетъ Вотанъ о неповиновеніи своей дочери Брунгильды и спѣшитъ за нею. Брунгильда, страшась послѣдствій отцовскаго гнѣва, успѣла доскакать до Валькиріевой горы, гдѣ она умоляетъ сестеръ своихъ, Валькирій, защитить Зиглинду. Сначала Зиглинда хочетъ умереть, но узнавши, что въ ней уже возрастаетъ плодъ отъ любви къ Зигмунду, умоляетъ Валькирій о спасеніи. Уже царь боговъ приближается среди разъяренной бури. Брунгильда приказываетъ Зиглиндѣ бѣжать въ лѣсъ къ мѣсту, вблизи котораго лежитъ драконъ и куда гнѣвъ Вотана достигнуть ее не можетъ, отдаетъ ей обломки меча Зигмунда съ тѣмъ, чтобъ она берегла и сохраняла ихъ для своего будущаго сына Зигфрида.

Появляется гнѣвный Вотанъ. Валькиріи просятъ пощады для сестры своей. Онъ непоколебимъ. Приговоръ его слѣдующій: Брунгильда, отрешутая навѣки отъ семейства боговъ, къ которому принадлежала, достанется въ супруги тому, кто ее найдетъ и разбудитъ. Брунгильда проситъ отца, чтобъ онъ окружилъ гору пламенемъ, дабы она не могла сдѣлаться легкою добычею. Она предвидитъ, что черезъ всѣ препятствія и море пламени, къ ней доберется только одинъ будущій герой Зигфридъ, супругою котораго она хотѣла-бы сдѣлаться. Вотанъ исполняетъ ея волю. Онъ погружаетъ Брунгильду въ крѣпкій сонъ, зажигаетъ кругомъ горы огонь и, накрывъ Валькирію щитомъ ея, удаляется. Такъ кончается вторая драма.

LX.

Байрейтское музыкальное торжество.

(№ 196. Среда 4 августа 1876 г.).

III.

Теперь слѣдуетъ третья драма, „Зигфридъ“. Зиглинда достигла лѣса, гдѣ живетъ драконъ—Фафнеръ, и проводитъ тамъ дни свои. Въ концѣ ея жизни, несчастную находитъ карла Миме, братъ Альбериха, постоянно ожидающій случая отнять у Фафнера стерегомое имъ кольцо и шлемъ. Послѣ ея смерти, Миме беретъ къ себѣ на воспитаніе сироту Зигфрида. Онъ не любитъ своего воспитанника, но знаетъ его будущую силу и надѣется, что посредствомъ его добьется желаннаго сокровища. Мальчикъ выростаетъ въ юношу необычайной силы. Миме сковалъ для него сильный мечъ, но Зигфридъ сломалъ его пополамъ, какъ игрушку. Съ этого момента начинается драматическое дѣйствіе „Зигфрида“.

Миме сковалъ Зигфриду новый мечъ, и снова сильное оружіе разломалось въ могучихъ рукахъ молодого богатыря. Миме упрекаетъ разгнѣваннаго юношу въ неблагодарности; въ отвѣтъ на это Зигфридъ выражаетъ своему воспитателю всю силу своей ненависти. „Я не могу быть сыномъ такого урода, какъ ты, говоритъ Зигфридъ:—скажи мнѣ, кто мои родители?“ Миме уклоняется отъ прямого отвѣта. Зигфридъ хватаетъ его за горло. Испуганный уродъ разсказываетъ ему про Зиглинду, а про отца говоритъ, что онъ былъ убитъ при рожденіи Зигфрида. Въ подтвержденіе словъ своихъ онъ приноситъ обломки меча, отданнаго Брунгильдой Зиглиндѣ.

Зигфридъ чуетъ силу этого меча и велитъ Миме сковать его обломки въ тотъ же день, чтобы, вооруженный имъ, уйти отъ ненавистнаго урода въ другія страны. Зигфридъ уходитъ. Миме принимается за трудную работу. Входитъ Вотанъ, со вре-

мени разлуки съ Брунгильдой тоскующій по любимой дочери и странствующій по свѣту. Миме узнаетъ отъ него, что мечъ Зигмунда скуетъ тотъ, кто не знаетъ страха, и что голова карлика падетъ подъ ударомъ этого человѣка. Миме приведенъ въ оцѣпенѣніе. Возвращается Зигфридъ за мечомъ, и Миме съ ужасомъ вспоминаетъ, что онъ не научилъ своего воспитанника страху. Онъ хочетъ поскорѣе пополнить этотъ недосмотръ и для этой цѣли разсказываетъ Зигфриду объ ужасномъ драконѣ, Фафнерѣ. Вмѣсто того, чтобъ испугаться, Зигфридъ разгорается желаніемъ поскорѣй увидѣть чудовище, требуетъ, чтобы Миме свелъ его туда, но, предварительно, чтобы сковалъ сломанный мечъ. Миме отговаривается неумѣніемъ. Зигфридъ самъ берется за дѣло; онъ раскаливаетъ обломки, спаиваетъ себѣ цѣлый, новый мечъ. Страшась приближенія своей погибели, Миме хочетъ прибѣгнуть къ коварной хитрости; онъ приготовляетъ для своего воспитанника усыпляющій напитокъ, въ намѣреніи преподнесть его Зигфриду послѣ сраженія и побѣды надъ дракономъ. Погруженнаго въ тяжелый сонъ исполина карликъ хочетъ убить его же собственнымъ оружіемъ. Онъ вѣритъ въ успѣхъ своего хитро-задуманнаго предпріятія и уже мечтаетъ сдѣлаться обладателемъ кольца, царемъ нибелунговъ и повелителемъ ненавистнаго брата; въ это время Зигфридъ только что скованнымъ мечомъ ударяетъ по наковальнѣ, чтобъ испытать силу своего оружія, и наковальня раздробляется на части; Миме въ ужасѣ падаетъ на землю.

Наступила ночь. Альберихъ ждетъ близъ логовища Фафнера того мгновенія, когда чудовище, пораженное на-смерть, оставитъ въ его власти стерегомое имъ сокровище. Является Вотанъ и предрекаетъ Альбериху приближающуюся опасность. Между тѣмъ, ночь смѣнилась днемъ и къ логовищу дракона подходятъ Миме съ Зигфридомъ. Миме прячется въ лѣсу; Зигфридъ предается въ ожиданіи борьбы задумчивости, отъ которой пробуждаетъ его пѣніе птички. Онъ напрасно хочетъ на деревянной дудкѣ подражать птичкѣ; съ негодованіемъ бросаетъ онъ дудку и трубитъ въ серебряный рогъ, подаренный ему когда-то воспитателемъ. Отъ этихъ звуковъ просыпается драконъ. Зигфридъ, при видѣ чудовища, проситъ, чтобъ оно научило его страху. Въ отвѣтъ на это Фафнеръ хочетъ схватить смѣлаго юношу, но тотъ поражаетъ его мечемъ прямо въ сердце. Умирая, драконъ предостерегаетъ Зигфрида отъ близкой опасности. Послѣдній вынимаетъ мечъ изъ сердца дракона. При этомъ немного крови осталось на рукѣ его, она горитъ, какъ въ огнѣ; чтобы смыть кровь, онъ прилагаетъ руку къ устамъ; но едва

его языкъ омочился кровью Фафнера, какъ ему дѣлается понятно пѣніе лѣсной птички, которому передъ этимъ напрасно тщился подражать онъ. Птичка открываетъ ему значеніе [illegible] и шлема, оставленныхъ чудовищемъ. Зигфридъ идетъ въ логовище за сокровищемъ. Между тѣмъ Альберихъ и Миме спорятъ о томъ, кому оно достанется. Зигфридъ возвращается съ кольцомъ и шлемомъ. Снова раздается голосъ птички; она предостерегаетъ юношу отъ козней коварнаго Миме; въ словахъ Миме, благодаря чудесной силѣ крови чудовища, Зигфридъ будетъ понимать не прямой смыслъ ихъ, а то, что̀ на самомъ дѣлѣ думаетъ карла. Миме является съ своимъ напиткомъ: онъ пытается обмануть Зигфрида, но, противъ своей воли обнаруживаетъ свои злостные замыслы. Зигфридъ, въ отмщеніе, смертельно поражаетъ его ударомъ меча къ великой радости наблюдающаго за ними Альбериха. Солнце стоитъ высоко на небѣ. Зигфридъ располагается въ тѣни липы. Его обуяло грустное одиночество. Снова раздается голосъ птички. Она сообщаетъ ему о чудной дѣвѣ, покоящейся въ глубокомъ снѣ на высотѣ окруженной пламенемъ горы, Валькиріи. Зигфридъ радостно спѣшитъ къ этой чарующей дѣвѣ. Вотанъ хочетъ остановить его, онъ показываетъ Зигфриду копье, которымъ сломалъ въ рукахъ отца Зигфрида мечъ. Незнающій страха юноша ударомъ меча раздробляетъ копье царя боговъ. Вотанъ, знающій, что часъ гибели боговъ близокъ и не чувствующій въ себѣ силы предотвратить его, возвращается въ Валгаллу. Онъ велитъ повалить и разрубить на части большой ясень, — символъ міра, управляемаго богами, разложить эти полѣна по Валгаллѣ и, окруживъ себя богами и героями, садится на престолъ свой, погрузившись въ мрачное молчаніе. Онъ хочетъ погибнуть, если кольцо, добытое Зигфридомъ, снова будетъ отдано дочерямъ Рейна и за этимъ извѣстіемъ посылаетъ двухъ воронов. Между тѣмъ, Зигфридъ, миновавъ всѣ преграды, достигаетъ вершины горы, пробуждаетъ Брунгильду, побѣждаетъ ея гордое сердце мужественной красой своей и узнаетъ блаженство любви въ объятіяхъ Валькиріи.

Послѣдняя драма носитъ названіе „Гибель боговъ“. Нашлись наконецъ тѣ, которые одни могутъ освободить отъ проклятья боговъ и весь міръ,—это Зигфридъ и Брунгильда. Пока они въ объятіяхъ любви покоются на вершинѣ горы своей, три Норны, старшія дочери Эрды, прядутъ подъ покровомъ ночного неба золотую нить, соотвѣтствующую будущимъ судьбамъ міра: онѣ недоумѣваютъ о предвѣщаемомъ пожарѣ чертога боговъ— Валгаллы. При воспоминаніи о проклятіи Альбериха, нить раз-

рывается, наступаетъ конецъ ихъ ясновидѣнію и, пораженныя испугомъ, онѣ поспѣшно слетаютъ къ матери Эрдѣ.

Рано утромъ Зигфридъ, которому Брунгильда сообщила все свое знаніе, отправляется къ новымъ подвигамъ; онъ узналъ отъ своей возлюбленной больше чѣмъ можетъ сохранить, но въ одномъ онъ безусловно увѣренъ: что никогда не забудетъ своей Брунгильды. Прощаясь, онъ отдаетъ ей кольцо, страшную силу котораго она не признаетъ и видитъ въ немъ только залогъ вѣрности Зигфрида. Въ отплату за кольцо, Брунгильда даритъ своему возлюбленному коня, который пребывалъ въ долгомъ снѣ вмѣстѣ съ нею. Прежде всего Зигфридъ отправляется на берега Рейна, въ царство Гибиха, гдѣ на престолѣ возсѣдаетъ сынъ Гибиха, Гунтеръ. При Гунтерѣ находится братъ его Гагенъ, родившійся отъ общей ихъ матери Гримгильды, когда-то соблазнившейся золотыми сокровищами Альберіха и сдѣлавшейся жертвой его сладострастія. Гагенъ воспитанъ Альберихомъ, а на немъ покоятся всѣ надежды царя нибелунговъ, Вотанъ же полагаетъ, что спасителемъ его и боговъ можетъ быть только Зигфридъ. Гагенъ, получившій отъ отца даръ волшебства, силенъ, могучъ, уменъ, мраченъ и суровъ. Онъ положилъ себѣ задачей отнять кольцо у Зигфрида; для этого нужно, чтобы супругъ Брунгильды измѣнилъ своей возлюбленной. Гутруна, сестра Гунтера, прослышавъ про подвигъ Зигфрида, влюбилась въ него, еще не видавъ его. По совѣту Гагена, она даетъ предмету своей страсти выпить волшебнаго напитка, изготовленнаго Гагеномъ. Зигфридъ пьетъ и тотчасъ-же забываетъ Брунгильду. Онъ хочетъ соединиться супружескими узами съ Гутруной. Гунтеръ отдаетъ ее ему, но съ условіемъ, чтобы Зигфридъ помогъ ему овладѣть Брунгильдой. При этомъ имени никакихъ воспоминаній не пробуждается въ Зигфридѣ и онъ соглашается на всѣ условія. Онъ заключаетъ съ Гунтеромъ союзъ кроваваго братства и отправляется вмѣстѣ съ нимъ къ Валькиріевой горѣ. Гагенъ отстранился отъ клятвы братскаго союза и остается на берегу Рейна. Освѣщенная заходящимъ солнцемъ, сидитъ Брунгильда, съ любовью взирая на кольцо, оставленное ей возлюбленнымъ. Туда является къ ней одна изъ Валькирій и умоляетъ ее, отъ имени Вотана отдать кольцо дочерямъ Рейна, чтобъ освободить отъ проклятья боговъ и міръ. Брунгильда ослѣпленная любовью и забывшая все, что знала прежде, отказывается разстаться съ залогомъ любви Зигфрида. Валькирія уходитъ и вслѣдъ за нею къ Брунгильдѣ является Зигфридъ, черезъ волшебную силу шлема принявшій внѣшній видъ Гунтера. Брунгильда, которая теперь уже не Валькирія, а простая, беззащит-

ная женщина, не имѣетъ силы противиться смѣльчаку, который отнимаетъ отъ нея завѣтное кольцо. Зигфридъ раздѣляетъ ложе съ Брунгильдой, но кладетъ между ею и собою мечъ свой, чтобы соблюсти клятву братскаго союза. Сцена переносится на берега Рейна.

Гагенъ, съ щитомъ въ рукѣ, вооруженный копьемъ, сидитъ, погруженный въ дремоту. Передъ нимъ является Альберихъ и требуетъ, чтобы сынъ поклялся добыть для него кольцо нибелунговъ. Гагенъ клянется, что добудетъ его для себя. Альберихъ исчезаетъ. Начинаетъ свѣтать. Приходитъ Зигфридъ. Отнявши кольцо у Брунгильды, онъ перенесъ ее на корабль, незамѣтно отдалъ свое мѣсто на ложѣ рядомъ съ Брунгильдой, настоящему Гунтеру, а самъ, принявъ свой прежній видъ, силою волшебнаго шлема перенесся къ Рейну. Вмѣстѣ съ Гагеномъ и Гутруной онъ приготовляетъ пріемъ для царственной четы и распоряжается празднествами по случаю двойного свадебнаго торжества. Корабль приближается. Гунтеръ ведетъ супругу въ чертоги свои при радостныхъ кликахъ его вассаловъ и ратниковъ. Въ то же время выходитъ и Зигфридъ съ своей невѣстой. Брунгильда при этомъ видѣ поражена ужасомъ и смущеніемъ; она замѣчаетъ, что Зигфридъ не узнаетъ ее. Зигфридъ указываетъ ей на Гунтера, какъ на ея настоящаго супруга и защитника. Она замѣчаетъ кольцо на рукѣ Зигфрида и недоумѣваетъ, какимъ образомъ отъ Гунтера, отнявшаго его, оно попало къ Зигфриду. Смущенный Гунтеръ молчитъ. Тутъ Зигфридъ вспоминаетъ о борьбѣ своей съ дракономъ. Гагенъ выступаетъ и обращаясь къ Брунгильдѣ, говоритъ: „Брунгильда, узнаешь-ли ты перстень? Если онъ тотъ, который ты отдала Гунтеру, то Зигфридъ получилъ его обманомъ и долженъ за него отвѣтить!“ Брунгильда приходитъ въ злобную ярость; она хочетъ нещадно мстить Зигфриду, котораго считаетъ обманщикомъ, такъ какъ не съ Гунтеромъ, а съ нимъ связана супружескими узами. Зигфридъ, все еще находящійся подъ дѣйствіемъ волшебнаго напитка, отрицаетъ это, говоря, что ихъ раздѣлялъ на ложе Брунгильды мечъ его. Брунгильда не понимаетъ его. Зигфридъ, совершенно равнодушный къ упрекамъ Брунгильды, нѣжно обнимаетъ свою Гутруну, и шествуетъ къ брачному алтарю; всѣ слѣдуютъ за нимъ. Брунгильда, Гунтеръ и Гагенъ остаются. Послѣдній предлагаетъ убить Зигфрида. Брунгильда, алчущая страшной мести, сожалѣетъ теперь, что силою волшебства она заколдовала тѣло Зигфрида отъ ранъ. Только спину его не защитила она отъ ударовъ оружіемъ, такъ какъ безстрашный Зигфридъ бѣжать отъ врага не можетъ. Изъ этого невольнаго признанія Гагенъ узна-

етъ, что Зигфридъ не неуязвимъ. Гунтеръ отказывается нарушить клятву кроваваго братства. Гагенъ сулитъ ему обладаніе кольцомъ цѣною смерти Зигфрида. Гунтеръ склоняется на его увѣщанія. Рѣшено убить Зигфрида на другой день на охотѣ.

На другой день, на охотѣ. Зигфридъ, гоняясь тщетно за сѣрною, достигаетъ скалистаго берега Рейна. Къ нему выплываютъ три дочери Рейна и обѣщаютъ хорошую добычу, если онъ отдастъ имъ перстень. Зигфридъ не соглашается. Дочери Рейна предрекаютъ ему смерть, если онъ не разстанется съ кольцомъ своимъ; но и это не дѣйствуетъ на юношу, незнакомаго со страхомъ. Скоро охотники находятъ Зигфрида и собираются утолить голодъ и жажду пиршествомъ. Онъ сообщаетъ имъ о предсказаніи, сдѣланномъ дочерями Рейна, которыхъ называетъ водяными птичками. Гагенъ спрашиваетъ Зигфрида, правда-ли, что ему понятенъ языкъ птицъ? Зигфридъ вспоминаетъ про вѣщунью-пташку, сослужившую ему въ лѣсу дракона такую усердную службу. При этомъ онъ разсказываетъ товарищамъ о Миме, Фафнерѣ и борьбѣ съ нимъ. Гагенъ незамѣтно вливаетъ въ кубокъ Зигфрида сокъ травы, имѣющей свойство возстановлять память о забытомъ. Зигфридъ пьетъ и продолжаетъ свой разсказъ, вспомнивъ гору Валькиріи, окруженную пламенемъ, Брунгильду и наслажденія любви, испытанныя возлѣ нея. Гунтеръ удивленъ и смущенъ: неужели его возлюбленная была уже въ супружеской связи съ Зигфридомъ? Два ворона пролетаютъ надъ головой разсказчика. „Знаешь-ли ты, что предвѣщаютъ эти вороны“?—спрашиваетъ Гагенъ. Зигфридъ быстро оборачивается; ударъ копья Гагена поражаетъ его въ спину. Гунтеръ, понявшій теперь, что Зигфридъ не нарушилъ клятвы, бросается въ его объятія,—но уже поздно: герой, тщетно попытавшись поразить врага своего, падаетъ обезсиленный. Умирая, онъ вспоминаетъ съ любовью о Брунгильдѣ. Ратники Гунтера уносятъ тѣло героя. Наступила ночь; въ волнахъ Рейна отражается блескъ луны. Гутруна плачетъ надъ тѣломъ убитаго; Гагенъ и Гунтеръ спорятъ объ обладаніе кольцомъ, и послѣдній падаетъ смертельно сраженный братомъ. Гагенъ хочетъ снять перстень съ руки Зигфрида, но рука эта грозно подымается надъ приведеннымъ въ ужасъ Гагеномъ. Приходитъ Брунгильда. Она поняла теперь свою ошибку и знаетъ, что Зигфридъ измѣнилъ ей невольно. Предаваясь горю, Брунгильда хочетъ воздать великую честь своему возлюбленному: одинъ громадный костеръ долженъ испепелить тѣло Зигфрида и ее, вѣрную, любящую его супругу. Кольцо же должно возвратиться къ его первымъ обладателямъ, предварительно очистившись въ томъ огнѣ, который сожжетъ ее и Зиг-

рида. Брунгильда снимаетъ кольцо съ руки убитаго, надѣваетъ его на свой палецъ, зажигаетъ костеръ и на своемъ вальхировомъ конѣ вскакиваетъ на вершину уже горящей кучи дерева. Внезапно костеръ потухаетъ, залитый волнами взбушевавшагося Рейна. Являются дочери Рейна. Гагенъ хочетъ защитить отъ нихъ кольцо, но двѣ изъ нихъ схватываютъ его и уносятъ въ глубину. Третья беретъ кольцо. На небѣ занимается багровая заря исполинскаго пожара: это отраженіе пламени, которое пожираетъ чертоги боговъ, Валгаллу, со всѣмъ ея великолѣпіемъ.

Такъ кончается тетралогія о „Перстнѣ Нибелунговъ“.

LXI.

Байрейтское музыкальное торжество.

(№ 205. Суббота 14 августа 1876 г.).

IV.

Байрейтъ, небольшой баварскій городокъ, лежащій въ долинѣ Краснаго Майна, окруженный со всѣхъ сторонъ живописными, обросшими густымъ лѣсомъ, холмами, производитъ на путешественника очень пріятное впечатлѣніе. Улицы его правильны и широки; площади украшены красивыми фонтанами, дома высоки, и нерѣдко обращаютъ на себя вниманіе изящной архитектурой, хотя въ Байрейтѣ вовсе нѣтъ того средневѣковаго характера, который сообщается нѣкоторымъ провинціальнымъ городамъ Германіи, напримѣръ Нюренбергу, сплошь готическимъ стилемъ построекъ.

Въ ранніе средніе вѣка Байрейтъ составлялъ часть франконскаго округа. Въ 1248 г. онъ достался по наслѣдству Фридриху, маркграфу Нюренбергскому. Въ 1603 г. Христіанъ Бранденбургскій сдѣлалъ его своей резиденціей и потратилъ значительныя суммы на украшеніе и возвеличеніе своего города. Въ 1769 г. фамилія маркграфа угасла и Байрейтъ былъ присоединенъ къ Пруссіи. Въ 1806 г. онъ былъ завоеванъ французами и отданъ Наполеономъ Баваріи.

Въ Байрейтѣ находятся два замка: старый и новый. Новый замокъ окруженъ красивымъ паркомъ. Нѣсколько бронзовыхъ статуй украшаютъ площади маленькаго городка. Въ числѣ ихъ есть памятникъ писателю Жанъ-Полю-Рихтеру (1763—1825). Наиболѣе замѣчательное зданіе Байрейта—театръ, построенный въ 1743 г. Внутренность его замѣчательна. Она—въ стилѣ возрожденія и обильно изукрашена золотомъ.

Къ востоку отъ Байрейта, на разстояніи часа ходьбы, находится замокъ Эрмитажъ, построенный въ серединѣ прошедшаго столѣтія и стоившій его владѣтелямъ, маркграфамъ Виль-

гельму и Фридриху, три милліона флориновъ. Здѣсь живалъ неоднократно Фридрихъ Великій, а сестра его маркграфиня Вильгельмина здѣсь же написала свои знаменитые мемуары. Другой загородный замокъ, Фантазія, благодаря своему огромному и необычайно живописному парку, тоже обращаетъ на себя вниманіе туристовъ.

Въ настоящее время вагнеровскій театръ, построенный на довольно высокомъ холмѣ, внѣ предѣловъ города, обращаетъ на себя исключительное вниманіе съѣхавшихся сюда иностранцевъ. Исторія возникновенія этого громаднаго зданія, имѣющаго 48 метровъ высоты и вмѣщающаго въ себѣ (свободно) около двухъ тысячъ зрителей, была уже изложена мной въ первой статьѣ о „Перстнѣ Нибелунговъ“. Онъ построенъ по плану архитектора Брюквальда и, надо сознаться, обращаетъ на себя вниманіе не изяществомъ формъ, а исключительно своими колоссальными размѣрами. Это скорѣе огромный балаганъ, какъ будто наскоро выстроенный для какой-нибудь выставки промышленности, чѣмъ зданіе, долженствующее вмѣстить въ себѣ массу людей, пришедшихъ со всѣхъ концовъ міра искать художественныхъ наслажденій. Въ томъ гармоническомъ сочетаніи всѣхъ искусствъ, къ которому стремится Вагнеръ, архитектурѣ отведено слишкомъ скромное мѣсто. Не будучи знатокомъ зодчества, позволю себѣ, однакожъ, замѣтить, что можно было бы, удовлетворивъ практическимъ требованіямъ вагнеровскаго замысла, обратить также нѣкоторое вниманіе и на художественныя условія. Нововведенія, придуманныя Вагнеромъ, полагаю, нисколько не могли заставить архитектора Брюквальда пожертвовать красотой зданія въ пользу его удобства и цѣлесообразности.

Мѣста для сидѣнія устроены въ подражаніе древнимъ амфитеатрамъ; ряды идутъ одинъ за другимъ, постепенно возвышаясь до самой вершины, на которой устроена галлерея для царствующихъ особъ. Ложъ въ театрѣ нѣтъ. Выше царской галлереи еще находятся даровыя мѣста для байрейтскихъ жителей, оказавшихъ даровыя услуги громадному предпріятію. Оркестръ, какъ я говорилъ уже, невидимъ: онъ помѣщается въ углубленіи между сценой и амфитеатромъ. Машины находятся въ вѣдѣніи придворнаго театральнаго машиниста изъ Дармштадта, Брандта, знаменитаго знатока своего дѣла. Декораціи написаны братьями Брюкнеръ изъ Кобурга, по рисункамъ вѣнскаго художника Гоффмана. Превосходное газовое освѣщеніе устроено фирмою Штаудтъ изъ Франкфурта. Костюмы исполнены берлинскимъ профессоромъ Деплеромъ, котораго въ Германіи считаютъ геніальнымъ по этой части художникомъ.

Другая первостепенная замѣчательность Байрейта есть домъ Вагнера, построенный въ 1874 г. Онъ стоитъ среди разростающагося сада, имѣетъ квадратную форму и украшенъ по фасаду слѣдующею надписью: Hier, wo mein Wöehnen Frieden fand, Wahnfried Sei dieses Haus von mir benannt.

Надъ этою надписью красуется фреска, исполненная художникомъ Крауссе изъ Дрездена. Она изображаетъ Вотана въ видѣ странника (какъ въ Зигфридѣ) съ его двумя воронами, какъ бы разсказывающаго свою таинственную исторію двумъ сосѣднимъ фигурамъ. Одна изъ нихъ греческая трагедія, другая—музыка, а подъ этой послѣдней изображенъ стремящійся къ ней юноша Зигфридъ, воплощающій въ себѣ искусство будущности.

Домъ выстроенъ по указаніямъ самого Рихарда Вагнера, архитекторомъ Вельфлемъ. Въ подвальномъ этажѣ находится помѣщеніе для прислугъ, кухня и печи. Выше помѣщаются пріемные покои, столовая и высокая зала, освѣщаемая сверху. Въ верхнемъ этажѣ находятся жилые покои. Кабинетъ Вагнера устроенъ, какъ впрочемъ и весь остальной домъ, съ необычайной роскошью. Передъ домомъ поставлена статуя короля Людвига Баварскаго.

Я пріѣхалъ въ Байрейтъ 12 августа, наканунѣ перваго представленія первой части тетралогіи. Городъ представлялъ необычайно оживленное зрѣлище. И туземцы, и иностранцы, стекшіеся сюда въ буквальномъ смыслѣ со всѣхъ концовъ міра, спѣшили къ станціи желѣзной дороги, чтобы присутствовать при встрѣчѣ императора Вильгельма. Мнѣ пришлось смотрѣть на эту встрѣчу изъ окна сосѣдняго дома. Передъ моими глазами промелькнуло нѣсколько блестящихъ мундировъ, потомъ процессія музыкантовъ вагнеровскаго театра со своимъ дирижентомъ Гансомъ Рихтеромъ во главѣ, потомъ стройная, высокая фигура аббата Листа съ прекрасной типической сѣдой головой его, столько разъ плѣнявшей меня на его вездѣ распространенныхъ портретахъ, потомъ въ щегольской коляскѣ сидящій, бодрый, маленькій старичекъ, съ орлинымъ носикомъ и тонкими насмѣшливыми губами, составляющими характеристическую черту виновника всего этого космополитически художественнаго торжества, Рихарда Вагнера. Загремѣлъ оркестръ, раздался восторженный гулъ толпы, и экстренный императорскій поѣздъ медленно подошелъ къ станціи. Царственный старецъ сѣлъ въ коляску и тихо направился къ замку, сопровождаемый привѣтственными кликами народа. Почти столь же громкіе клики привѣтствовали и Вагнера, вслѣдъ за императоромъ проѣхавшаго среди густой

толпы народа. Какой подавляющій напоръ горделивыхъ чувствъ наступившаго наконецъ торжества надъ всѣми препятствіями испытывалъ, должно быть, этотъ маленькій человѣкъ, добившійся силою воли и таланта воплощенія своихъ смѣлыхъ идеаловъ!..

Я отправился бродить по маленькому городу. Всѣ улицы переполнены суетливой толпой, чего-то ищущихъ съ безпокойнымъ выраженіемъ лица, посѣтителей Байрейта. Черезъ полчаса эта черта озабоченности на всѣхъ лицахъ объяснилась для меня очень просто и безъ всякаго сомнѣнія появилась на моей собственной физіономіи. Всѣ эти торопливо снующіе по улицамъ города люди хлопочутъ объ удовлетвореніи сильнѣйшей изъ всѣхъ потребностей всего на землѣ живущаго, потребности, которую даже жажда художественнаго наслажденія заглушить не можетъ,—они ищутъ пищи. Маленькій городокъ помѣстилъ и далъ пріютъ всѣмъ пріѣхавшимъ, но накормить ихъ онъ не можетъ. Такимъ образомъ я въ первый же день пріѣзда по опыту узналъ, что такое борьба изъ-за куска хлѣба. Отелей въ Байрейтѣ немного; большинство пріѣзжихъ помѣстилось въ частныхъ квартирахъ. Имѣющіеся въ отеляхъ табльдоты никакъ не могутъ вмѣстить въ себя всѣхъ голодающихъ. Каждый кусокъ хлѣба, каждая кружка пива добывается съ боя, цѣною невѣроятныхъ усилій, хитростей и самаго желѣзнаго терпѣнія. Да и добившись мѣста за табльдотомъ, нескоро дождешься, чтобы до тебя дошло не вполнѣ разореннымъ желанное блюдо. За столомъ безраздѣльно царитъ самый хаотическій безпорядокъ. Всѣ кричатъ разомъ. Утомленные кельнеры не обращаютъ ни малѣйшаго вниманія на ваши законныя требованія. Полученіе того или другого изъ кушаній есть дѣло чистой случайности. Существуетъ при театрѣ громадный балаганный ресторанъ, обѣщающій хорошій обѣдъ въ два часа для всѣхъ желающихъ, но попасть туда и достать что-нибудь въ этомъ омутѣ голодающаго человѣчества есть дѣло высочайшаго героизма и необузданной смѣлости. Я нарочно такъ много распространяюсь объ этомъ обстоятельствѣ, чтобъ указать читателямъ на наиболѣе выдающуюся черту байрейтскаго общества меломановъ. Въ теченіе всего времени, которое заняла первая серія представленій вагнеровской тетралогіи, ѣда составляла первенствующій общій интересъ, значительно заслонившій собой интересъ художественный. О бифштексахъ, котлетахъ и жареномъ картофелѣ говорили гораздо больше, чѣмъ о музыкѣ Вагнера.

Я сказалъ уже, что въ Байрейтъ съѣхались представители всѣхъ цивилизованныхъ національностей. Дѣйствительно, въ первый же день моего пріѣзда я имѣлъ возможность увидѣть цѣлую

массу извѣстныхъ представителей музыкальнаго міра Европы и Америки. Впрочемъ, нужно оговориться. Самые вѣскіе музыкальные авторитеты, первостепенныя знаменитости, блистаютъ полнѣйшимъ отсутствіемъ. Верди, Гуно, Тома, Брамсъ, Антонъ Рубинштейнъ, Раффъ, Іоахимъ, Бюловъ—въ Байрейтъ не пріѣхали. Изъ очень знаменитыхъ виртуозовъ, не говоря о Листѣ, который находится съ Вагнеромъ въ отношеніяхъ ближайшаго родства и долголѣтней дружбы, можно указать только на нашего Н. Г. Рубинштейна. Кромѣ него изъ русскихъ музыкантовъ я видѣлъ здѣсь гг.: Кюи, Ларошa, Фаминцына, а также профессоровъ нашей консерваторіи: г. Клиндворта, какъ извѣстно, сдѣлавшаго фортепіанное переложеніе всѣхъ четырехъ оперъ, составляющихъ тетралогію Вагнера, и г-жу Вальзекъ, преподавательницу пѣнія, хорошо въ Москвѣ извѣстную.

Представленіе „Золота Рейна“ состоялось, согласно объявленію, въ воскресенье, 1-го августа, въ 7 ч. вечера. Оно продолжалось безъ перерыва два съ половиною часа. Слѣдующія три оперы: „Валькирія“, „Зигфридъ“ и „Гибель боговъ“ шли съ часовыми перерывами и занимали время отъ 4 до 10 часовъ. По болѣзни пѣвца Беца, „Зигфридъ“ вмѣсто вторника шелъ въ среду, и такимъ образомъ вмѣсто четырехъ дней первая серія заняла пять. Начиная съ трехъ часовъ, пестрая толпа пріѣхавшихъ въ Байрейтъ артистовъ и любителей предпринимала свое движеніе по направленію къ театру, который, какъ я сказалъ выше, находится въ значительномъ отдаленіи отъ города. Это была едва-ли не самая тяжелая минута дня, даже и для тѣхъ немногихъ, которымъ удавалось пообѣдать. Дорога не защищена отъ лучей палящаго солнца, да вдобавокъ идетъ въ гору. Въ ожиданіи начала представленія, толпа ищетъ тѣни, или добивается кружки пива въ одномъ изъ ресторановъ. Тутъ возобновляются старыя и дѣлаются новыя знакомства; со всѣхъ сторонъ слышатся жалобы на неудовлетворенный голодъ, идутъ разговоры о предстоящемъ или состоявшемся наканунѣ представленіи. Ровно въ четыре часа раздается громкая фанфара. Вся толпа устремляется въ театръ. Черезъ пять минутъ всѣ уже заняли свои мѣста. Снова слышится фанфара, говоръ и шумъ умолкаетъ, газовыя лампы, освѣщающія залу, внезапно тухнутъ, весь театръ погружается въ глубокій мракъ, изъ глубины сидящаго въ ямѣ оркестра раздаются красивые звуки прелюдіи, занавѣсъ раздвигается и начинается представленіе. Каждое дѣйствіе длится полтора часа. Затѣмъ слѣдуетъ первый антрактъ, довольно мучительный, такъ какъ выйдя изъ театра, очень трудно найти мѣстечко въ тѣни: солнце еще высоко на

небѣ. Второй антрактъ, напротивъ, составляетъ одну изъ лучшихъ минутъ дня. Солнце уже спустилось къ горизонту, въ воздухѣ начинаетъ чувствоваться вечерняя свѣжесть, кругомъ лѣсистые холмы и вдали хорошенькій городокъ представляютъ отдохновительное зрѣлище. Въ 10-мъ часу представленіе кончается и тутъ начинается самая упорная борьба изъ-за существованія, т.-е. изъ-за мѣста за ужиномъ въ театральномъ ресторанѣ. Потерпѣвшіе неудачу стремятся въ городъ, но тамъ разочарованіе еще ужаснѣе. Въ отеляхъ всѣ мѣста заняты. Слава Богу, если найдешь кусокъ холоднаго мяса и бутылку вина или пива.

Я видѣлъ въ Байрейтѣ одну даму, супругу одного изъ самыхъ высокопоставленныхъ лицъ въ Россіи, которая во все свое пребываніе въ Байрейтѣ ни разу не обѣдала. Кофе былъ ея единственнымъ пропитаніемъ.

LXII.

Байрейтское музыкальное торжество.

(№ 208. Среда 18 августа 1876 г.).

V.

Теперь читатель, нашедшій быть можетъ, что я слишкомъ много говорилъ о Байрейтѣ и байрейтскомъ бытѣ, ждетъ, чтобъ я обратился наконецъ къ самому существенному предмету, т.-е. къ оцѣнкѣ художественныхъ достоинствъ вагнеровскаго творенія и къ изложенію испытанныхъ мною здѣсь музыкальныхъ наслажденій. Если такъ, то я долженъ извиниться передъ читателемъ и обѣщать ему подробный анализъ „Перстня Нибелунговъ“ въ довольно отдаленномъ будущемъ. Познакомившись нѣсколько поверхностно съ этимъ объемистымъ произведеніемъ въ теченіе минувшей зимы, я, въ наивности души своей, полагалъ, что достаточно будетъ прослушать его въ настоящемъ исполненіи одинъ разъ, дабы достаточно съ нимъ освоиться и получить о немъ прочное понятіе. Я глубоко ошибся. Тетралогія Вагнера произведеніе столь колоссальное по своимъ гигантскимъ размѣрамъ, столь сложное по фактурѣ, столь тонко и глубоко обдуманное, обработанное, что на его изученіе нужно много времени, а главное, нужно бы прослушать его нѣсколько разъ. Извѣстно, что только черезъ многократное прослушаніе уясняются качества и недостатки изучаемаго музыкальнаго произведенія. Очень часто то, на что въ первый разъ не было обращено достаточнаго вниманія, при вторичномъ исполненіи вдругъ поразитъ и неожиданно очаруетъ васъ. Наоборотъ, какой-нибудь эпизодъ, сначала прельстившій васъ и найденный вами наиболѣе удачнымъ, при дальнѣйшемъ изученіи блѣднѣетъ передъ вновь открытыми красотами. Но и этого мало; достаточно познакомившись съ новою музыкой черезъ однократное слышаніе, нужно дать улежаться непосредственнымъ впечатлѣніямъ, предаться

изученію партитуры, сравнить читаемое съ слышанным и потомъ уже попытаться формулировать основательныя и прочныя сужденія. Постараюсь когда-нибудь все это сдѣлать, а покамѣсть передамъ читателямъ только нѣсколько общихъ замѣчаній какъ относительно самой музыки, такъ и ея сценическаго исполненія.

Во первыхъ, я долженъ сказать, что всякій вѣрящій въ искусство, какъ въ цивилизующую силу, всякій поклонникъ художественности, независимо отъ утилитарныхъ ея цѣлей, долженъ испытывать весьма отрадное чувство въ Байрейтѣ, при видѣ громаднаго художественнаго предпріятія, достигшаго вожделѣннаго конца и получившаго по великости своихъ размѣровъ и силѣ возбужденнаго интереса, значеніе исторической эпохи. Въ виду громаднаго зданія, воздвигнутаго на фундаментѣ присущей человѣчеству на всѣхъ ступеняхъ его развитія потребности въ художественныхъ наслажденіяхъ, въ виду толпы людей всѣхъ слоевъ общества, соединившихся въ маленькомъ уголкѣ Европы единственно во имя одинаково дорогого для всѣхъ искусства,— въ виду всего этого небывалаго музыкально-драматическаго торжества, какъ смѣшны и жалки казались тѣ проповѣдники тенденціозности, которые по слѣпотѣ своей, считаютъ нашъ вѣкъ вѣкомъ полнѣйшаго упадка чистаго искусства. Байрейтское торжество есть урокъ для тѣхъ закоснѣлыхъ гонителей искусства, которые относятся къ нему съ высокомѣрнымъ презрѣніемъ, находя, что людямъ цивилизованнымъ непригодно заниматься ничѣмъ инымъ, кромѣ того, что́ приноситъ непосредственную, практическую пользу. Въ смыслѣ способствованія матеріальному благоденствію человѣчества, байрейтское торжество не имѣетъ, конечно, никакого значенія; но въ смыслѣ исканія художественныхъ идеаловъ ему суждено, такъ или иначе, имѣть громадное историческое значеніе. Правъ ли Вагнеръ, до послѣдней крайности доведшій служеніе своей идеѣ, или онъ перешелъ за предѣлы равновѣсія эстетическихъ условій, могущихъ обезпечить прочность художественнаго произведенія, пойдетъ-ли искусство отъ точки отправленія Вагнера еще дальше по тому же пути, или „Перстень Нибелунговъ“ долженъ отмѣтить собою пунктъ, отъ котораго начнется реакція,—во всякомъ случаѣ въ Байрейтѣ совершилось нѣчто такое, о чемъ наши внуки и правнуки будутъ хорошо помнить.

Принципы, которымъ упорно придерживается Вагнеръ въ музыкѣ „Нибелунговъ“, слѣдующіе. Такъ какъ опера есть ничто иное какъ драма, сопровождаемая музыкой, такъ какъ дѣйствующіе въ драмѣ должны говорить, а не пѣть, то Вагнеръ безвозвратно изгоняетъ изъ оперы всякія округленныя музыкальныя

формы, т.-е. изгоняетъ арію, ансамбли и даже хоры, которые у него эпизодически и очень умѣренно употреблены только въ послѣдней части тетралогіи. Онъ изгоняетъ весь тотъ условный элементъ оперы, который только отъ того не казался намъ оскорбительно-ложнымъ, что рутина закрыла намъ глаза. Такъ какъ въ общежитіи люди, въ минуты нравственныхъ аффэктовъ, не распѣваютъ пѣсенки, то не можетъ быть аріи; такъ какъ два человѣка не говорятъ другъ съ другомъ разомъ, а выслушиваютъ одинъ другого, то не можетъ быть дуэта; такъ какъ толпа также не выговариваетъ однихъ и тѣхъ же словъ разомъ, то не можетъ быть хора и т. д. Вагнеръ, быть можетъ, слишкомъ забывая, что правда жизненная и правда художественная суть двѣ правды совершенно различныя, гонится, однимъ словомъ, за раціональностью. Чтобы примирить эти требованія правды съ требованіями музыкальными, Вагнеръ принялъ исключительно форму речитатива. Вся его музыка, и музыка глубоко задуманная, всегда интересная, подчасъ превосходная и увлекательная, подчасъ суховатая и неудобопонимаемая, съ технической стороны изумительно богатая и снабженная небывало красивой инструментовкой,—поручена оркестру. Дѣйствующія лица поютъ по большей части только совершенно безцвѣтныя мелодическія послѣдованія, прилаженныя къ симфоніи, исполняемой невидимымъ оркестромъ. Отступленій отъ этой системы въ „Нибелунговомъ перстнѣ“ почти не имѣется, а если имѣются, то на это есть достаточно основательныя причины; такъ напр. Зигфридъ въ первомъ актѣ въ третьей части поетъ двѣ пѣсни, благодаря тому обстоятельству, что и въ дѣйствительной жизни, куя мечъ, кузнецъ можетъ пѣть пѣсню, публика получила едва-ли не единственные, два вполнѣ закругленные, превосходные нумера. Каждое дѣйствующее лицо снабжено особымъ, ему одному принадлежащимъ коротенькимъ мотивомъ, который появляется каждый разъ, какъ оно показывается на сценѣ или когда говорятъ о немъ. Безпрестанное возвращеніе этихъ мотивовъ заставляетъ Вагнера, во избѣжаніе монотонности, каждый разъ представлять его въ новомъ видѣ, причемъ онъ обнаруживаетъ поразительное богатство гармонической и полифонной техники. Богатство это слишкомъ обильно; безпрестанно напрягая ваше вниманіе, онъ наконецъ утомляетъ его, и въ концѣ оперы, особенно въ „Гибели боговъ“, усталость эта доходитъ до того, что музыка перестаетъ быть для насъ гармоническимъ сочетаніемъ звуковъ,—она дѣлается какимъ-то утомляющимъ гуломъ. Того-ли должно добиваться искусство? Если я, по профессіи музыкантъ, чувствовалъ близкое къ совершенному изнеможенію ощущеніе ду-

ховной и физической усталости, то каково должно быть утомленіе слушателя—дилетанта? Правда, послѣдній гораздо болѣе занятъ чудесами, происходящими на сценѣ, чѣмъ до-поту лица неустанно работающимъ въ своей ямѣ оркестромъ и выбивающимися изъ силъ пѣвцами; но вѣдь слѣдуетъ предположить, что Вагнеръ писалъ свою музыку для того, чтобъ ее слушали, а не пропускали мимо уха, какъ нѣчто побочное, второстепенное. Вообще, что не можетъ не заставить призадуматься, такъ это та музыкальная безправственность, которую порождаетъ „Нибелунговъ перстень“, какъ зрѣлище. Музыкантъ ищетъ въ этомъ произведеніи красотъ музыкальныхъ; онъ ихъ находитъ скорѣе въ избыткѣ, чѣмъ въ надлежащей пропорціи; это—музыкальная Демьянова уха, которая очень скоро порождаетъ ощущеніе пресыщенности. Какъ бы то ни было, но музыкантъ судитъ о музыкѣ на основаніи музыкальнаго впечатлѣнія. Дилеттантъ любуется декораціями, пожарами, превращеніями, появленіями драконовъ и змѣй, плавающими дѣвами и т. д. Будучи совершенно неспособенъ, по моему крайнему убѣжденію, воспринять отъ этой бури звуковъ музыкальное наслажденіе, но въ то же время ощущая въ себѣ удовольствіе превосходной постановки, онъ смѣшиваетъ это послѣднее съ впечатлѣніемъ музыкальнымъ и какъ самаго себя, такъ и другихъ старается увѣрить, что онъ вполнѣ постигъ прелести вагнеровской музыки. Я познакомился съ однимъ русскимъ купчикомъ, который увѣрялъ меня, что онъ не признаетъ въ музыкѣ ничего, кромѣ Вагнера. „Но знаете-ли вы все другое?“ спросилъ я его. Оказалось, что мой любезный соотечественникъ не имѣетъ о музыкѣ вообще никакого понятія, но за то онъ, видите-ли, имѣетъ счастіе быть лично знакомымъ съ знаменитымъ маэстро, бываетъ на его раутахъ, любезно принятъ супругой композитора и, будучи необычайно польщенъ этимъ знакомствомъ, считаетъ долгомъ отрицать все то, чего не признаетъ самъ Вагнеръ. Такихъ вагнеристовъ, къ сожалѣнію, очень много, и это явленіе производитъ весьма грустное впечатлѣніе. Конечно, у Вагнера имѣется огромное число восторженныхъ и совершенно искреннихъ поклонниковъ и среди настоящихъ музыкантовъ; но они дошли до сознательнаго энтузіазма путемъ изученія и, если что можетъ служить для Вагнера нравственной поддержкой въ его стремленіяхъ къ своему идеалу, то именно горячая преданность этихъ людей. Любопытно только знать, умѣетъ ли онъ отличать ихъ отъ сонма ложныхъ вагнеристовъ и особенно вагнеристокъ, столь-же невѣжественныхъ, сколько и нетерпимыхъ относительно несходныхъ съ ними мнѣній?

Повторяю, я имѣлъ случай встрѣтить въ Байрейтѣ многихъ превосходныхъ артистовъ, безгранично преданныхъ вагнеровской музыкѣ и въ искренности которыхъ я не имѣю причины сомнѣваться. Скорѣе я готовъ допустить, что я по собственной винѣ не возросъ еще до полнаго пониманія этой музыки, и что, предавшись прилежному изученію ея и я примкну когда-нибудь къ обширному кругу истинныхъ ея цѣнителей. Въ настоящее время, говоря совершенно искренно, „Перстень Нибелунговъ“ произвелъ на меня подавляющее впечатлѣніе не столько своими музыкальными красотами, которыя, можетъ быть, слишкомъ щедрою рукою въ немъ разсыпаны, сколько своею продолжительностью, своими исполинскими размѣрами.

Эта исполинская опера требуетъ и исполинскихъ талантовъ для ея исполненія. Чтобы спѣть такую партію, какъ партія Вотана или Зигфрида, нужно въ самомъ дѣлѣ быть титаномъ, а такъ какъ не откуда было набрать пѣвцовъ и пѣвицъ—титановъ, то никто, за исключеніемъ, можетъ быть, вѣнской пѣвицы Матэрна въ роли Брунгильды, не былъ на высотѣ своей задачи. Это, впрочемъ, относится къ ролямъ боговъ и великановъ. Роли карловъ, не требующія такой разительной силы, роли дочерей Рейна, вообще, всѣ почти второстепенныя партіи были исполнены отлично; особенно хорошъ былъ Миме, и какъ пѣвецъ, и какъ актеръ. Оркестръ выше всякой похвалы, и нельзя не удивляться совершенству его исполненія, когда подумаешь о невообразимой сложности и трудности инструментовки. Хоръ мужчинъ, эпизодически появляющійся въ послѣдней оперѣ, превосходенъ до того, что, несмотря на малочисленность, заглушаетъ оркестръ. Постановка, за весьма малыми исключеніями, роскошна.

Итакъ, скажу въ заключеніе, что въ концѣ концовъ я вынесъ изъ выслушанія „Перстня Нибелунговъ“. Вынесъ я смутное воспоминаніе о многихъ поразительныхъ красотахъ, особенно симфоническихъ, что очень странно, такъ какъ менѣе всего Вагнеръ помышлялъ писать оперу на симфоническій ладъ; вынесъ благоговѣйное удивленіе къ громадному таланту автора и къ его небывало—богатой техникѣ; вынесъ сомнѣніе въ вѣрности вагнеровскаго взгляда на оперу; вынесъ большое утомленіе, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, вынесъ и желаніе продолжать изученіе этой сложнѣйшей изъ всѣхъ когда-либо написанныхъ музыкъ.

Пусть „Перстень Нибелунговъ“ кажется мѣстами скученъ; пусть многое въ немъ на первый разъ неясно и непонятно; пусть гармонія Вагнера подчасъ страдаетъ запутанностью и изысканностью; пусть теорія Вагнера ошибочна; пусть въ ней немалая доля безцѣльнаго донкихотства; пусть громадный трудъ его об-

ренъ на то, чтобы покоиться вѣчнымъ сномъ въ опустѣломъ байрейтскомъ театрѣ, оставивъ по себѣ сказочную память о гигантскомъ трудѣ, сосредоточившемъ на себѣ временно вниманіе всего міра,—все же „Нибелунговъ перстень“ составитъ одно изъ знаменательнѣйшихъ явленій исторіи искусства. Какъ бы ни относиться къ титаническому труду Вагнера, но никто не можетъ отрицать великости выполненной имъ задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой трудъ до конца и привести въ исполненіе одинъ изъ громаднѣйшихъ художественныхъ плановъ, когда-либо зараждавшихся въ головѣ человѣка.

Послѣ заключительнаго аккорда послѣдней сцены послѣдней оперы, Вагнеръ былъ вызванъ публикой. Онъ вышелъ и сказалъ маленькую рѣчь, которую закончилъ слѣдующими словами: „Вы видѣли, что́ мы можемъ; теперь вамъ сто́итъ захотѣть, и будетъ искусство“.

Предоставляю читателю комментировать эти слова какъ ему угодно. Я скажу только, что въ публикѣ слова эти произвели недоумѣніе. Нѣсколько мгновеній она оставалась безмолвна. Потомъ начались крики, по несравненію менѣе восторженные, чѣмъ тѣ, которые предшествовали появленію Вагнера. Я думаю, точно также поступили члены парижскаго парламента, когда Людовикъ XIV-й сказалъ имъ свои знаменитыя слова: L'état c'est moi. Сперва молча изумились великости налагаемой имъ на себя задачи, а потомъ вспомнили, что онъ король, и грянули: Vive le roi.

II.

АВТОБІОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНІЕ

ПУТЕШЕСТВІЯ ЗАГРАНИЦУ

ВЪ 1888 ГОДУ.

I.

... Въ 1886 г. предполагалась къ постановкѣ на сценѣ Императорскаго Большого театра въ Москвѣ моя опера „Черевички". Декораціи, роскошно написанныя К. Вальцемъ, были совершенно готовы, вся великолѣпная обстановка, на которую И. А. Всеволожскій за годъ передъ тѣмъ разрѣшилъ истратить очень крупную сумму денегъ, такъ-же какъ и весь музыкальный матеріалъ оперы, были тоже вполнѣ приготовлены, и я, проживая въ деревнѣ близъ г. Клина, ожидалъ, когда меня пригласятъ въ Москву, для присутствованія на первой репетиціи. Но сезонъ приходилъ къ концу, до масляницы оставалось всего лишь нѣсколько недѣль,—а ожидаемое приглашеніе все не приходило. Въ ту зиму дѣятельность московской оперы задерживалась продолжительною многомѣсячною болѣзнію капельмейстера, И. К. Альтани. Начиная съ декабря 1885 г. безпрестанно ожидали, что медленно оправлявшійся отъ болѣзни уважаемый артистъ этотъ возвратится къ своему дирижерскому пульту, на которомъ замѣнялъ его выбивавшійся почти изъ силъ отъ двойной работы превосходный хормейстеръ К. І. Авранекъ,—но болѣзнь, столько разъ поддававшаяся и вступившая, казалось, въ періодъ выздоровленія, продолжала упорно приковывать И. К. Альтани къ постели или, по крайней мѣрѣ, препятствовать ему вступить въ отправленіе своихъ обязанностей. Когда я уже начиналъ сознавать, что „Черевичкамъ" въ теченіе сезона 1885—86 гг. врядъли удастся подвергнуться суду московской публики, и привыкъ думать, что постановка этой оперы отложена до будущаго сезона, совершенно неожиданно въ дирекцію Императорскихъ театровъ было подано заявленіе со стороны одного изъ причастныхъ къ музыкальному московскому міру молодыхъ дѣятелей, что онъ съ полной готовностью беретъ на себя замѣнить г. Альтани, проштудировать и продирижировать сложную мою партитуру въ ближайшемъ будущемъ. Тотчасъ же мнѣ было сообщено объ этомъ заявленіи, и находившійся тогда во главѣ московской театральной администраціи П. М. Чельшиковъ просилъ

меня отозваться, довѣряю ли я вышеупомянутому дѣятелю веденіе репетицій и управленіе оркестромъ на представленіяхъ „Черевичекъ“. Высоко цѣня многолѣтнее дружеское сочувствіе къ моей композиторской дѣятельности со стороны П. К. Альтани и дорожа до чрезвычайности его талантливостью и опытностью, я безусловно отклонилъ предложеніе молодого дѣятеля, пожелавшаго замѣнить на капельмейстерской трибунѣ моего почтеннаго друга. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, не желая, чтобы дирекція Императорскаго театра, въ случаѣ, если она для блага и выгоды своей считала необходимымъ немедленную постановку оперы, встрѣтила къ тому съ моей стороны препятствія, я принялъ героическую рѣшимость предложить свои собственныя услуги въ качествѣ капельмейстера. Меня поблагодарили, сочувственно приняли мое предложеніе, но вслѣдствіе стеченія различнаго рода особыхъ обстоятельствъ исполненіе оперы „Черевички“ въ сезонѣ 1885—1886 г. тѣмъ не менѣе состояться не могло.

Когда, съ наступленіемъ слѣдующаго сезона, вновь начали помышлять о постановкѣ „Черевичекъ“, П. К. Альтани былъ уже совершенно здоровъ, и мнѣ не представлялось никакой надобности испытывать себя на дирижерскомъ поприщѣ. Однакожъ лица, стоявшія во главѣ театральной администраціи, самъ П. К. Альтани, а также и мои многочисленные московскіе друзья продолжали желать, чтобы я самъ управлялъ оркестромъ при разучиваніи и первомъ публичномъ исполненіи оперы. Съ давнихъ поръ установилось мнѣніе, что я совершенно лишенъ капельмейстерскаго дарованія, и я самъ тѣмъ упорнѣе и безвозвратнѣе вѣрилъ въ свою полную неспособность къ дирижированію, что двукратныя робкія попытки мои побѣдить свою болѣзненную застѣнчивость и появиться публично съ палочкой въ рукахъ передъ московской публикой окончились въ высшей степени неудачно, къ моему полнѣйшему посрамленію. Если мои доброжелатели и П. К. Альтани въ томъ числѣ, несмотря на все это, старались побѣдить мое недовѣріе къ себѣ, если они хотѣли, чтобы я еще разъ уже на склонѣ лѣтъ попытался сдѣлаться дирижеромъ,—то ими, конечно, руководила искреннѣйшая пріязнь и несокрушимое сознаніе, что моя капельмейстерская бездарность была всегда огромной помѣхой для популяризаціи моихъ сочиненій и что, если цѣною труднѣйшей внутренней борьбы я превозмогу себя и добьюсь того, чтобы хотя сносно умѣть продирижировать тѣмъ или другимъ изъ своихъ произведеній, то результатомъ этого усилія будетъ сильный толчекъ въ дѣлѣ постепеннаго распространенія моихъ многочисленныхъ сочиненій и быстрое возрастаніе моего композиторскаго авторитета.

Вооруженный горячимъ сочувствіемъ моихъ друзей, неоцѣненными совѣтами и указаніями П. К. Альтани, а также крѣпкой вѣрой въ благоволеніе московской публики, поощрившей первые шаги мои на сочинительскомъ поприщѣ и съ тѣхъ поръ никогда не отказывавшей мнѣ въ теплomъ сочувствіи, 19 января 1887 г. въ 8 ч. веч. я занялъ капельмейстерское мѣсто въ оркестрѣ Императорскаго Большого театра и благополучно продирижировалъ первымъ представленіемъ оперы „Черевички". Мнѣ было тогда уже почти 47 лѣтъ. Въ эти годы у настоящаго, заправскаго, прирожденнаго капельмейстера бываетъ уже кромѣ качествъ, зависящихъ отъ степени природнаго дарованія его, также и многолѣтняя опытность; если принять во вниманіе, что у меня таковой не было, то дебютъ мой можно назвать вполнѣ удачнымъ. Я продолжаю думать, что лишенъ настоящаго капельмейстерскаго дарованія, я знаю, что во мнѣ не имѣется совокупности нравственныхъ и физическихъ условій, дѣлающихъ изъ музыканта вообще капельмейстера по преимуществу, но этотъ и всѣ послѣдующіе опыты доказали, что я могу болѣе или менѣе успѣшно управлять исполненіемъ своихъ сочиненій— а это-то именно для вящаго моего благополучія и было нужно. Я счелъ нужнымъ подробно разсказывать исторію моего перваго опыта въ качествѣ дирижера потому, что въ ряду неисчислимыхъ благихъ послѣдствій его было, наконецъ, и то трехмѣсячное концертное путешествіе мое по Западной Европѣ, успѣшными результатами котораго я не могу не гордиться и о которомъ я потому рѣшился изложить повѣствованіе для русской публики, что, если не считать Глинку, только однажды давшаго концертъ въ Парижѣ, и А. Г. Рубинштейна, который благодаря своему виртуозному генію уже давно проникъ за границу и пріобрѣлъ право гражданства на сценахъ и концертныхъ эстрадахъ всего міра, то мнѣ первому изъ русскихъ композиторовъ было суждено лично знакомить иностранцевъ съ своими произведеніями. Смѣю думать, что есть достаточное число читателей, которымъ повѣствованіе это можетъ быть интересно.

II.

Черезъ полтора мѣсяца послѣ того, какъ опытъ доказалъ, что я обладаю достаточными силами для управленія оркестромъ въ оперѣ, мнѣ пришлось испытать себя и на концертной эстрадѣ. 4 марта 1887 г. въ Петербургѣ въ Дворянскомъ собраніи состоялся концертъ Филармоническаго общества, программа котораго была составлена исключительно изъ моихъ произведеній, при-

чемъ исполненіемъ ихъ я дирижировалъ самъ. И этотъ опытъ увѣнчался успѣхомъ. Къ моему величайшему изумленію, изъ устъ людей, сужденію коихъ я вполнѣ довѣряю, я услышалъ столь лестные отзывы о своемъ дирижерствѣ, что сердце мое радостно билось въ груди, и я не могъ не ощущать горделиваго сознанія побѣды надъ самимъ собою, надъ той убійственной, лютой, мучительно—нравственной болѣзнью, отъ которой въ теченіе всей своей жизни я страдалъ такъ долго и такъ много и которая называется застѣнчивостью. Одинъ очень извѣстный музыкальный критикъ, никогда не соблюдавшій мѣры въ своихъ сужденіяхъ обо мнѣ, тотъ самый, который когда-то привѣтствовалъ мой дебютъ на композиторскомъ поприщѣ словами: „г. Ч. совсѣмъ плохъ, у него нѣтъ ни искры дарованія,“—этотъ самый грозный, сердитый, но не лишенный фельетонный судья выразился обо мнѣ, опять таки преувеличивая до полнаго искаженія истины, что я „превосходный“ капельмейстеръ. И на этотъ разъ я ему не повѣрилъ, точно такъ-же, какъ не вѣрилъ когда-то въ приговоръ о моей абсолютной бездарности. Сорока-семи-лѣтнему человѣку, впервые выступающему съ дирижерской палочкой, нельзя быть „превосходнымъ“ капельмейстеромъ, нельзя даже и надѣяться сдѣлаться таковымъ, хотя бы для того имѣлись необходимыя природныя данныя, а я прекрасно понимаю, что прирожденная робость, слабохарактерность и недовѣрчивость къ себѣ препятствуютъ и всегда будутъ препятствовать мнѣ соперничать въ дѣлѣ дирижированія съ Вагнеромъ, Бюловымъ и Направникомъ. Повторяю: для меня было важно только то обстоятельство, что я не хуже всякой другой капельмейстерской посредственности могу стоять во главѣ оркестра при исполненіи моихъ сочиненій. Я предвидѣлъ, что, благодаря этой побѣдѣ надъ своей неспособностью, мнѣ теперь открылась возможность пропагандировать свои сочиненія какъ дома, такъ и на чужбинѣ, и очень скоро предвидѣніе мое вступило въ область дѣйствительности. Въ іюнѣ я получилъ приглашеніе отъ Гамбургскаго филармоническаго общества пріѣхать для оркестроваго исполненія нѣсколькихъ моихъ произведеній въ концѣ января. Вслѣдъ за тѣмъ подобныя же приглашенія я получилъ изъ Вѣны, Дрездена, Копенгагена, Праги, Лейпцига, Берлина, Лондона. Что касается Парижа, то уже ранѣе того, тамошній собственникъ моихъ сочиненій Феликсъ Маккаръ (Félix Mackar) взялъ съ меня слово явиться въ теченіе зимняго сезона въ Парижъ для дирижированія въ концертѣ, который онъ хотѣлъ устроить. Очень естественное стремленіе расширить насколько можно далѣе кругъ моей композиторской извѣстности не мѣшало мнѣ лелѣять надежду, что мнѣ удастся

заслужить службу русскому искусству и путемъ пропагандированія произведеній другихъ русскихъ композиторовъ. Вообразивши, что имѣвшихся у меня денежныхъ средствъ достаточно для того, чтобы рискнуть дать въ Парижѣ на свой страхъ русскій концертъ, украшенный именами Глинки, Даргомыжскаго, Сѣрова, Рубинштейна, Балакирева, Римскаго-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренскаго—я принялъ твердое рѣшеніе вслѣдъ за концертомъ, устраиваемымъ г. Маккаромъ (исключительно изъ моихъ сочиненій) дать другой, составленный изъ произведеній названныхъ мной свѣтилъ, причемъ мнѣ чрезвычайно лестно и пріятно было думать, что я буду истолкователемъ русскихъ музыкальныхъ красотъ передъ охваченной одушевленной симпатіей ко всему русскому французской публикой. Наканунѣ моего отъѣзда я провелъ нѣсколько часовъ въ обществѣ трехъ высоко цѣнимыхъ мной музыкальныхъ друзей: Н. А. Римскаго-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова, съ коими вмѣстѣ мы до мельчайшихъ подробностей выработали программу задуманнаго мной предпріятія. Такимъ образомъ, уѣзжая изъ Петербурга, я имѣлъ въ виду слѣдующее: 1) исполненіе подъ моимъ управленіемъ моихъ собственныхъ сочиненій въ Лейпцигѣ, Дрезденѣ, Гамбургѣ, Копенгагенѣ, Берлинѣ, Вѣнѣ, Прагѣ, Лондонѣ; 2) два концерта въ Парижѣ, изъ коихъ первый, посвященный исключительно моей музыкѣ, устраивался г. Маккаромъ, а второй я хотѣлъ устроить на свои собственныя средства самъ. Кромѣ того въ теченіе двухъ мѣсяцевъ, предшествовавшихъ моему отъѣзду, я былъ въ оживленномъ письменномъ общеніи съ нѣкіимъ г. N., заграничнымъ концертнымъ агентомъ, проявлявшимъ по отношенію ко мнѣ и къ акклиматизированію моихъ сочиненій за границей какое-то особенно горячее, необузданное рвеніе, доходившее до того, что онъ считалъ возможнымъ, чтобы я посѣтилъ цѣлый рядъ второстепенныхъ германскихъ и австрійскихъ городовъ, давая въ нихъ концерты, причемъ г. N. до крайности преувеличивалъ интересъ, возбуждаемый моей музыкой въ двухъ сосѣднихъ имперіяхъ, а я, смутно понимая, что г. N. заходитъ слишкомъ далеко въ своемъ рвеніи, откладывалъ принятіе или непріятіе его предложеній до личнаго знакомства, которое должно было состояться въ Германіи. Когда же оно состоялось, то мнѣ пришлось имѣть дѣло съ человѣкомъ очень оригинальнымъ, страннымъ и до сихъ поръ мною не постигнутымъ. Вслѣдствіе-ли неопытности и неумѣлости, вслѣдствіе ли природной непрактичности и безтактности, или, наконецъ, просто по причинѣ какого-то ненормальнаго болѣзненнаго состоянія ума и души,—но только г. N. ухитрялся, бывъ, повидимому, преданнымъ моимъ дру-

гомъ, дѣйствовать иногда вполнѣ враждебно. Онъ съумѣлъ оказать мнѣ нѣсколько очень важныхъ услугъ, за которыя благодарность моя къ нему никогда не изгладится изъ моего сердца, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ виновникомъ нѣсколькихъ крупныхъ непріятностей и огорченій, испытанныхъ мной во время моей поѣздки. Такъ я доселѣ и не составилъ себѣ правильнаго понятія объ этой странной личности, въ которой все для меня загадочно: и его національность (онъ называетъ себя русскимъ, но говоритъ на этомъ языкѣ плохо), и его положеніе въ свѣтѣ, и особенно тѣ побужденія, которыми онъ руководился, относясь ко мнѣ то съ чрезмѣрнымъ усердіемъ къ своеобразно понимаемому имъ моему артистическому интересу, то преслѣдуя меня враждебными выходками, то оказывая мнѣ дѣйствительныя, важныя услуги. Какъ бы то ни было, но я теперь же долженъ сказать, что именно его иниціативѣ я обязанъ приглашеніями въ Лейпцигъ, Прагу и Копенгагенъ. Въ послѣднемъ городѣ мнѣ не удалось побывать вслѣдствіе недостатка времени; концертъ въ Дрезденѣ, вслѣдствіе странностей и непрактичности г. N., тоже не состоялся; не пришлось мнѣ знакомить съ моей музыкой и вѣнцевъ, такъ какъ день концерта въ Вѣнѣ былъ назначенъ въ такой день, когда мнѣ необходимо было быть въ Парижѣ. На конецъ и непостижимо-странная фантазія г. N. заставить меня прогуливаться по мелкимъ нѣмецкимъ городкамъ, дирижируя миніатюрными оркестрами, неспособными исполнять мои сложныя и трудныя партитуры, само собою разумѣется, не была приведена къ осуществленію. Задуманный мной русскій концертъ въ Парижѣ оказался ребячески-невозможнымъ мечтаніемъ, о чемъ подробнѣе я буду говорить далѣе. Такимъ образомъ дѣйствовать мнѣ пришлось только въ Лейпцигѣ, Гамбургѣ, Берлинѣ, Прагѣ, Парижѣ, Лондонѣ. Приступаю къ моему повѣствованію.

III.

Я выѣхалъ изъ Петербурга 15 декабря и пріѣхалъ въ Берлинъ 17-го (29 го). Въ этомъ городѣ мнѣ нужно было повидаться съ директоромъ (Vorsteter) Берлинскаго филармоническаго общества г. Шнейдеромъ, который велъ со мной переписку о предполагавшемся въ февралѣ концертѣ съ моимъ участіемъ въ качествѣ капельмейстера, причемъ программа предполагалась исключительно изъ моихъ сочиненій. Требовалось личное свиданіе, чтобы подробно обсудить программу, составленіе которой представляло большую трудность, такъ какъ г. Шнейдеръ, стараясь въ моемъ же собственномъ интересѣ потрафить на

вкусъ берлинской публики, не совсѣмъ сходился со мной относительно выбора пьесъ и желалъ такихъ, которыхъ я не желалъ, въ то же время уклоняясь отъ включенія такихъ, которыми я наиболѣе горжусь и которыми превосходный берлинскій оркестръ могъ бы зарекомендовать меня съ наилучшей стороны. Но на этотъ разъ мнѣ не пришлось повидаться съ г. Шнейдеромъ и именно по слѣдующей причинѣ. Въ газетѣ, которую кельнеръ принесъ мнѣ вмѣстѣ съ чаемъ, я прочелъ слѣдующія приведшія меня въ неописанный ужасъ строки: „Сегодня 29-го января въ Берлинъ пріѣдетъ русскій композиторъ г. Чайковскій. Многочисленные друзья (?) и почитатели (?) собираются чествовать его въ ресторанѣ и по такой-то такой-то улицѣ, дружескимъ завтракомъ (Fruhschapp) въ такомъ-то часу". Нужно сказать, что г. N. извѣщалъ меня письмомъ въ Петербургѣ объ этомъ Fruhschapp и даже прислалъ экземпляръ циркуляра, который онъ разослалъ по Берлину и въ коемъ всѣ любители музыки, артисты, а также соотечественники мои, живущіе въ Берлинѣ, приглашались явиться въ извѣстный часъ въ одинъ изъ извѣстнѣйшихъ берлинскихъ ресторановъ, причемъ г. N. предупреждалъ ихъ, что я очень скроменъ и желаю, чтобы чествованіе было самое интимное, пріятельское. По полученіи этого письма въ Петербургѣ, я тотчасъ-же телеграфировалъ г. N., что рѣшительно отказываюсь принять чествованіе и ни въ коемъ случаѣ на пріятельскій Fruhschapp не явлюсь. Однакожъ не въ мѣру разусердствовавшійся г. N., какъ я увидѣлъ изъ газеты, не унялся и даже публиковалъ въ газетахъ о днѣ моего пріѣзда. Къ счастью, г. N. не зналъ, гдѣ я остановился, и я принялъ рѣшеніе не извѣщать его о моемъ пріѣздѣ до слѣдующаго дня. Полагаю, что читателю понятно, почему выходка г. N., очень искренно желавшаго услужить мнѣ, но очень своеобразно понимающаго наилучшіе къ тому способы, могла смутить меня, испугать и привести въ ужасъ. Для тѣхъ же изъ читателей, которымъ мало извѣстны отношенія иноземныхъ публикъ къ русскимъ композиторамъ, скажу только, что не только у меня въ Берлинѣ нѣтъ многочисленныхъ поклонниковъ, но что и моей музыки тамъ почти не знаютъ, или по крайней мѣрѣ не знали прежде. Нѣкоторыя мои симфоническія вещи изрѣдка игрались, правда, въ Берлинѣ; Бильзе въ своихъ народныхъ концертахъ часто исполнялъ andante изъ моего квартета,—но этимъ все знакомство берлинцевъ съ произведеніями пишущаго сіи строки и ограничивалось, и о какихъ-то многочисленныхъ друзьяхъ и почитателяхъ въ совершенно чуждомъ мнѣ Берлинѣ, гдѣ, за исключеніемъ главы фирмы Боте и Бока, г. Гуго Бока, у меня

не было ни одного знакомаго, тѣмъ болѣе не могло быть даже и рѣчи, что немногія мои вещи, исполнявшіяся прежде въ Берлинѣ, особенно выдающагося успѣха не имѣли и въ печати вызывали далеко не единодушные хвалебные отзывы. Выдумка г. N. почтить меня въ Берлинѣ какимъ-то Fruhschapp'омъ наилучшимъ образомъ характеризуетъ странность, несуразность, непостижимую легкомысленность образа дѣйствій относительно меня этого человѣка, впрочемъ искренно, кажется, доброжелательствовавшаго мнѣ и съ неимовѣрною рьяностью и странностью посвятившаго все свое время и всѣ свои помыслы на популяризованіе моего имени среди нѣмецкой публики. Послѣдствіемъ всего разсказаннаго выше было то, что я чувствовалъ себя въ Берлинѣ какъ бы пристыженнымъ; мнѣ казалось, что весь музыкальный берлинскій міръ смѣется надо мной, воображая, быть можетъ, что я самъ черезъ посредство г. N. хотѣлъ устроить себѣ ничѣмъ не заслуженное чествованіе. Мнѣ не хотѣлось видѣть кого бы ни было въ германской столицѣ и на другой день, повидавшись и объяснившись съ г. N. и посѣтивъ К. Ю. Давыдова, который проѣздомъ былъ тогда въ Берлинѣ и свиданіе съ коимъ было мнѣ чрезвычайно отрадно и пріятно, я уѣхалъ въ Лейпцигъ, съ котораго должно было начаться мое артистическое странствованіе по Западной Европѣ.

IV.

Въ Лейпцигѣ я былъ встрѣченъ тремя соотечественниками и однимъ туземнымъ критикомъ. Соотечественники были А. Д. Бродскій, А. И. Зилоти и Артуръ Фридгеймъ. Изъ нихъ два первые хорошо извѣстны русской публикѣ, особенно публикѣ московской. Близкое пріятельство съ давнихъ поръ соединяетъ меня съ А. Д. Бродскимъ, который долгое время принадлежалъ къ профессорскому персоналу московской консерваторіи въ то время, когда и я былъ тамъ преподавателемъ въ теоретическихъ классахъ. Въ 1877 г. А. Д. Бродскій оставилъ Москву, провелъ одинъ сезонъ въ Кіевѣ въ качествѣ директора тамошняго музыкальнаго общества, затѣмъ довольно долго путешествовалъ за границей и наконецъ былъ приглашенъ на почетный постъ профессора скрипичнаго класса при лейпцигской консерваторіи, гдѣ онъ сумѣлъ заслужить всеобщее уваженіе и любовь, какъ артистъ и какъ человѣкъ. Говоря объ этомъ превосходномъ артистѣ, я не могу не воспользоваться случаемъ, чтобы печатно выразить горячую благодарность, которую до гробовой доски буду питать къ нему по нижеслѣдующему слу-

чаю. Въ 1877 г. я написалъ скрипичный концертъ, который посвятилъ г. Ауэру. Не знаю, былъ ли польщенъ г. Ауэръ моимъ посвященіемъ, но только, несмотря на искреннее его дружелюбіе ко мнѣ, онъ никогда не хотѣлъ превозмочь трудности этого концерта, призналъ его неудобоисполнимымъ, и таковой приговоръ авторитетнаго петербургскаго виртуоза на долгіе годы низвергъ мое несчастное дѣтище въ пучину, казалось, безвозвратнаго забвенія. Однажды, лѣтъ черезъ пять послѣ того, какъ концертъ мой былъ написанъ и изданъ, проживая въ Римѣ, я зашелъ въ кафе, и мнѣ попался въ руки номеръ „Neue Freie Presse“, въ фельетонѣ которой была помѣщена рецензія знаменитаго критика Ганслика о только-что состоявшемся концертѣ вѣнскаго филармоническаго общества, въ программу коего было включено мое несчастное скрипичное сочиненіе, приговоренное Л. С. Ауэромъ къ небытію. Г-нъ Гансликъ упрекалъ исполнителя (а исполнителемъ былъ А. Д. Бродскій) за неудачный выборъ и громилъ мой бѣдный концертъ, не жалѣя перловъ своего ѣдкаго юмора и стрѣлъ самой ядовитой своей ироніи. „Мы знаемъ,—писалъ онъ,—что въ современной литературѣ стали появляться сочиненія, авторы коихъ любятъ подробно воспроизводить самыя отвратительныя физіологическія явленія, въ томъ числѣ и скверные запахи. Такую литературу можно назвать вонючей; концертъ г. Чайковскаго показалъ намъ, что бываетъ также и вонючая музыка (stinkende Musik)“. Прочтя этотъ отзывъ знаменитаго и весьма вліятельнаго критика, я очень живо вообразилъ себѣ, сколько усилій, и энергіи нужно было истратить г. Бродскому, чтобы онъ былъ допущенъ къ исполненію въ вѣнской Филармоніи „вонючаго концерта“ и какъ ему должно быть тяжело и непріятно было такое отношеніе критика къ произведенію соотечественника и друга. Я поспѣшилъ выразить г. Бродскому мою живѣйшую благодарность и изъ отвѣтнаго письма его узналъ, черезъ сколько искусовъ и мытарствъ ему пришлось пройти, чтобы добиться цѣли, а цѣль его была вырвать изъ пропасти забвенія мой концертъ. Впослѣдствіи г. Бродскій игралъ „вонючій“ концертъ повсюду, повсюду его за это упрекали критики, по направленію и исключительности подобные Ганслику, но тѣмъ не менѣе дѣло было сдѣлано, концертъ мой спасенъ, и теперь очень нерѣдко его играютъ въ Западной Европѣ, особенно съ тѣхъ поръ, какъ на подмогу г. Бродскому явился другой сильный скрипачъ, молодой Галиръ, о которомъ ниже я буду имѣть случай говорить очень много. Понятно теперь, до чего мнѣ пріятно было въ Лейпцигѣ, гдѣ я никогда не бывалъ и гдѣ никакихъ туземныхъ друзей у меня не было,

встрѣтить А. Д. Бродскаго и предвидѣть въ немъ среди предстоявшихъ мнѣ волненій и страховъ нравственную опору его прочной теплой, многолѣтней дружбы.

Не менѣе радъ я былъ и свиданію съ молодымъ, хотя уже и очень знаменитымъ піанистомъ А. П. Зилоти. Я зналъ его еще маленькимъ мальчикомъ, ученикомъ московской консерваторіи, въ которой нѣкоторые отдѣлы курса композиціи онъ проходилъ подъ моимъ руководствомъ. Съ тѣхъ поръ г. Зилоти, учившійся игрѣ на фортепіано у Н. Г. Рубинштейна, а послѣ его смерти у Ф. Листа, успѣлъ сдѣлать себѣ громкое имя въ Россіи и въ Германіи и особенно въ Лейпцигѣ, гдѣ онъ проживаетъ уже нѣсколько лѣтъ, время отъ времени посѣщая другіе германскіе города и Россію. Этотъ молодой артистъ, подобно А. Д. Бродскому, оказалъ мнѣ много дружескихъ услугъ и много, очень много сдѣлалъ для пропагандированія моихъ сочиненій въ Германіи; благодаря ему, я нашелъ въ Лейпцигѣ кружокъ музыкантовъ, дѣлающихъ мнѣ честь сильно интересоваться моей музыкой, и это обстоятельство имѣло огромное значеніе для меня, ибо я ѣхалъ въ Лейпцигъ, городъ, прославленный своимъ ярымъ консерватизмомъ вообще и музыкальнымъ руссофобствомъ въ особенности, какъ въ станъ непріятелей, какъ бы заманившихъ меня съ цѣлью насмѣяться и наглумиться надо мной. Конечно, въ этомъ ощущеніи было много болѣзненности и колоссальное преувеличеніе, ибо, какъ читатель увидитъ ниже, нѣмцы вообще и лейпцигцы въ частности вовсе не такъ чудовищно насъ ненавидятъ, какъ многіе думаютъ,—но я констатирую лишь тотъ фактъ, что я очень страдалъ отъ сознанія какой-то воображаемой враждебности Лейпцига и что мнѣ въ высшей степени отрадно было очутиться тамъ среди людей, отлично знакомыхъ съ моей музыкой и относящихся къ ней и къ ея автору съ самымъ горячимъ сочувствіемъ.

Третій изъ встрѣтившихъ меня соотечественниковъ былъ Артуръ Фридгеймъ, талантливый піанистъ, ученикъ Листа, уроженецъ Петербурга, проживающій уже довольно давно въ Лейпцигѣ. Что касается туземца, прибывшаго на вокзалъ, чтобы привѣтствовать меня, то это былъ г. Мартинъ Краузе, очень авторитетный музыкальный критикъ лейпцигскаго „Tageblatt“, питающій къ моей музыкѣ особенно чрезвычайно лестное для меня сочувствіе и связанный самой тѣсной дружбой съ А. П. Зилоти.

Я нашелъ, пріѣхавши въ Лейпцигъ, совершенно русскую, суровую зимнюю погоду. Снѣгъ густымъ слоемъ лежалъ на улицахъ и почти прямо съ желѣзной дороги на санкахъ очень свое-

образнаго устройства, я отправился на елку къ А. Д. Бродскому, у котораго очутился въ чисто русской средѣ, украшенной двумя необычайно симпатичными русскими женщинами: женой и свояченицей хозяина. Такъ какъ въ послѣдніе годы я почти безвыѣздно пребывалъ въ отечествѣ и отъ продолжительной жизни внѣ его предѣловъ совершенно отвыкъ, то меня съ момента переѣзда черезъ границу грызла мучительно-ѣдкая тоска по родинѣ, и я не могу достаточно сильно и отчетливо выразить словами ту цѣлительную отраду, которую испыталъ въ этотъ вечеръ и испытывалъ впослѣдствіи, въ теченіе троекратнаго моего пребыванія въ Лейпцигѣ, каждый разъ когда представлялся случай пробыть нѣсколько часовъ въ семьѣ А. Д. Бродскаго. Столь же пріятно было мнѣ посѣщать и А. И. Зилоти, недавно женившагося на дѣвушкѣ, которую еще почти ребенкомъ я зналъ въ Москвѣ и съ которой узы довольно близкаго свойства соединяютъ меня уже съ давнихъ поръ.

V.

На слѣдующій день я сдѣлалъ два чрезвычайно интересныхъ знакомства. Явившись въ часъ пополудни къ обѣду въ домъ А. Д. Бродскаго, я услышалъ звуки фортепьяно, скрипки и віолончеля. Это была репетиція къ предполагавшемуся на слѣдующій день публичному исполненію новаго тріо Брамса, при чемъ партію фортепіано исполнялъ самъ авторъ. Въ первый разъ въ жизни случилось мнѣ тутъ увидѣть знаменитѣйшаго современнаго нѣмецкаго композитора. Брамсъ—человѣкъ небольшого роста, очень внушительной полноты и чрезвычайно симпатичной наружности. Его красивая, почти старческая голова напоминаетъ голову благодушнаго, краснваго немолодого русскаго священника; характерныхъ чертъ красиваго германца Брамсъ вовсе не имѣетъ, и мнѣ непонятно, почему какой-то ученый этнографъ (это сообщилъ мнѣ самъ Брамсъ по поводу высказаннаго мной впечатлѣнія, производимаго его наружностью) выбралъ его голову для воспроизведенія назаглавномъ листѣ своей книги или атласа наиболѣе характеристическихъ чертъ германца. Какая-то мягкость очертаній, симпатичная округленность линій, довольно длинные и рѣдкіе сѣдые волосы, сѣрые добрые глаза, густая съ сильной просѣдью борода,—все это скорѣе напоминаетъ типъ чистокровнаго великоросса, столь часто встрѣчающійся среди лицъ, принадлежащихъ къ сословію нашего духовенства. Брамсъ держитъ себя чрезвычайно просто, безъ всякой надменности, нравъ его веселый, и нѣсколько часовъ,

проведенныхъ въ его обществѣ, оставили во мнѣ очень пріятно воспоминаніе. Къ сожалѣнію, я долженъ признаться, что мнѣ, несмотря на довольно продолжительное совмѣстное съ нимъ пребываніе въ Лейпцигѣ, не удалось близко сойтись съ наиболѣе выдающимся представителемъ современной нѣмецкой музыки. Причина тому слѣдующая. Подобно всѣмъ безъ исключенія моимъ русскимъ музыкальнымъ друзьямъ, я только уважаю въ Брамсѣ честнаго, убѣжденнаго, энергическаго музыкальнаго дѣятеля,—но, несмотря на все мое желаніе, никогда не могъ и не могу полюбить его музыку. Брамсіанизмъ въ Германіи имѣетъ огромное распространеніе; есть множество авторитетныхъ лицъ и цѣлыхъ музыкальныхъ учрежденій, спеціально посвятившихъ себя культу Брамса, считающихъ его величиной первѣйшаго разряда, почти равной Бетховену. Но и въ Германіи есть антибрамсіанцы, а за германскими предѣлами повсюду, за исключеніемъ быть можетъ Лондона, гдѣ, благодаря энергической пропагандѣ скрипача Іоахима, пользующагося среди англичанъ необычайной популярностью, величіе Брамса до нѣкоторой степени признается, вездѣ, говорю я, царитъ полнѣйшее невѣдѣніе, игнорированіе Брамса. Но нигдѣ быть можетъ такъ мало не привился онъ, какъ въ нашемъ отечествѣ. Въ музыкѣ этого мастера есть что-то сухое, холодное, туманное, неопредѣленное, отталкивающее отъ него русское сердце. Мелодической изобрѣтательности въ Брамсѣ съ нашей русской точки зрѣнія нѣтъ вовсе; музыкальная мысль никогда не досказывается до точки; едва вы услышали намекъ на удобовоспринимаемую мелодическую фразу, какъ она уже попала въ водоворотъ мало значащихъ гармоническихъ ходовъ и модуляцій, какъ будто композиторъ задался спеціальною цѣлью быть непонятнымъ и глубокимъ; онъ точно дразнитъ и раздражаетъ ваше музыкальное чувство, не хочетъ удовлетворить его потребностей, стыдится говорить языкомъ, доходящимъ до сердца. Слушая его, вы спрашиваете себя: глубокъ Брамсъ или только хочетъ подобіемъ глубины замаскировать крайнюю бѣдность фантазіи, и никогда вопросъ этотъ вполнѣ опредѣленно не разрѣшается. Никакъ нельзя, слушая Брамса, сказать себѣ, что это музыка слабая, вполнѣ незначительная. Стиль его всегда возвышенъ; никогда, подобно всѣмъ намъ, современнымъ авторамъ-музыкантамъ, онъ не прибѣгнетъ къ внѣшнему эффекту, не попытается удивить, поразить какой-нибудь новой, блестящей оркестровой комбинаціей; никогда также не встрѣтите вы у него банальности или подражательности; все это очень серьезно, очень благородно, повидимому, даже самостоятельно,—но во всемъ этомъ

лѣтъ самаго главнаго, нѣтъ красоты!.. Таково мое отношеніе къ твореніямъ Брамса, и точно такъ же, какъ я, относятся къ нему, сколько мнѣ извѣстно, всѣ русскіе музыканты и вся русская музыкальная публика. Однажды, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, когда я откровенно высказалъ Гансу фонъ-Бюлову мои мнѣнія о Брамсѣ, онъ сказалъ мнѣ слѣдующее: „подождите, придетъ время, когда и вамъ раскроется глубина и красота Брамса: подобно вамъ, я долго не понималъ его,—но мало по малу я удостоился откровенія о геніи Брамса, и съ вами будетъ то-же самое". И вотъ я жду,—а откровеніе не приходитъ. Глубоко уважаю артистическую личность Брамса; преклоняюсь передъ нѣвственной чистотой его музыкальныхъ стремленій; восхищаюсь его твердостью и горделивымъ отреченіемъ отъ всякихъ поблажекъ въ сторону торжествующаго вагнеризма, или по крайней мѣрѣ листьянизма—но я не люблю его музыки. Читатели поймутъ, что это обстоятельство мѣшало мнѣ искать ближайшаго знакомства съ глубоко-симпатичной личностью Брамса. Я видѣлъ его постоянно въ обществѣ убѣжденныхъ брамсіанцевъ (и къ числу ихъ принадлежитъ самъ А. Д. Бродскій), и мнѣ казалось какъ-то неловко, странно быть въ ихъ средѣ, не раздѣляя ихъ культа къ своему кумиру, внося какой-то непріятный диссонансъ въ полнѣйшую гармонію душъ и сердецъ, глубоко преданныхъ и вѣрующихъ въ чуждый мнѣ религіозно-музыкальный догматъ. Съ другой стороны, и самъ Брамсъ какъ будто инстинктивно понималъ или даже зналъ, что я не изъ его лагеря, и не дѣлалъ никакого шага для сближенія со мной. Онъ былъ со мной такъ же простъ и ласковъ, какъ и со всѣми,—но не болѣе. А между тѣмъ все, что я слышалъ о Брамсѣ, какъ о человѣкѣ, усугубляетъ мое глубокое сожалѣніе о томъ, что „откровеніе", предсказанное Бюловымъ, не снисходитъ еще на меня. Это необычайно благородная и высокая личность, и всѣ, кто имѣлъ случай близко соприкасаться съ нимъ, питаютъ къ нему горячую любовь и преданность. Знаменитый чешскій композиторъ Дворжакъ со слезами на глазахъ разсказываетъ о томъ, какъ Брамсъ участливо и горячо отнесся къ нему, когда узналъ его сочиненія, которыхъ никто не хотѣлъ ни издавать, ни исполнять, и какую энергическую и могучую поддержку онъ оказалъ погрязавшему въ мракъ неизвѣстности таланту славянскаго собрата. А. Д. Бродскій также много разсказывалъ мнѣ случаевъ съ самой симпатичной стороны обрисовывающихъ характеръ германскаго симфониста и особенно его необычайно благородную скромность. Извѣстно, что Вагнеръ съ величайшей ненавистью относился ко всѣмъ одновременно съ нимъ дѣйствовав-

шимъ на поприщѣ композиторства личностямъ. Особенно ѣдко и зло отзывался всегда Вагнеръ о твореніяхъ Брамса. Однажды, когда ему донесли о какой-то новой злостной выходкѣ Вагнера, направленной по его адресу, Брамсъ воскликнулъ: „Боже мой! Вагнеръ побѣдоносно шествуетъ по большой столбовой дорогѣ. Чѣмъ могу я и мѣшать, и досаждать ему, идя по своей скромной, глухой, маленькой тропинкѣ, и почему онъ не можетъ оставить меня въ покоѣ, когда мы навѣрно никогда и нигдѣ съ нимъ не встрѣтимся"!

VI.

На этомъ же обѣдѣ у А. Д. Бродскаго я сдѣлалъ другое знакомство, не менѣе интересное, но оказавшееся не мимолетнымъ только столкновеніемъ, которому не суждено, быть можетъ, и повториться, а превратившееся очень скоро въ искреннюю дружбу, основа которой есть несомнѣнное внутреннее родство двухъ музыкальныхъ натуръ, хотя и чуждыхъ другъ другу по происхожденію. Въ то время, когда репетировалось новое тріо Брамса, причемъ я позволилъ себѣ относительно темпа два—три замѣчанія, очень благодушно принятыхъ авторомъ къ свѣдѣнію и исполненію, въ комнату вошелъ очень маленькаго роста человѣкъ, среднихъ лѣтъ, весьма тщедушной комплекціи, съ плечами очень неравномѣрной высоты, съ высоко взбитыми бѣлокурыми кудрями на головѣ и очень рѣдкой почти юношеской бородкой и усами. Черты лица этого человѣка, наружность котораго почему-то сразу привлекла мою симпатію, не имѣютъ ничего особенно выдающагося, ибо ихъ нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; за то у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза, неотразимо чарующаго свойства, напоминающіе взглядъ невиннаго прелестнаго ребенка. Я былъ до глубины души обрадованъ, когда, по взаимномъ представленіи насъ одного другому, раскрылось, что носитель этой безотчетно для меня симпатичной внѣшности оказался музыкантомъ, глубоко прочувствованные звуки котораго давно уже покорили сему мое сердце. То былъ Эдвардъ Григъ, норвежскій композиторъ, уже лѣтъ пятнадцать тому назадъ пріобрѣвшій себѣ значительную популярность и у насъ въ Россіи, и въ странахъ скандинавскихъ, вмѣстѣ съ Свенсеномъ, высоко чтимый и пользующійся громадной знаменитостью. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что насколько Брамсъ, быть можетъ незаслуженно и несправедливо, нелюбимъ среди русскихъ музыкантовъ и русской публики, настолько же Григъ съумѣлъ сразу и навсегда завоевать себѣ русскія сердца. Въ его музыкѣ, проникнутой

[illegible] меланхолией, отражающей въ себѣ красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандіозной, то сѣверной, скромной, убогой, но для души сѣверянина всегда неописанно чарующей, есть что-то намъ близкое, родное, немедленно находящее въ нашемъ сердцѣ горячій, сочувственный отзывъ.

Быть можетъ, у Грига мастерства гораздо меньше, чѣмъ у Брамса, строй его игры менѣе возвышенъ, цѣли и стремленія [illegible] широки, а поползновенія на бездонную глубину, кажется, вовсе не имѣется,—но за то онъ намъ ближе, онъ намъ понятнѣе и родственнѣе, ибо онъ глубоко человѣченъ. Слушая Грига, мы инстинктивно сознаемъ, что музыку эту писалъ человѣкъ, движимый неотразимымъ влеченіемъ посредствомъ звуковъ излить [illegible] ощущеній и настроеній глубоко-поэтической натуры, повинующейся не теоріи, не принципу, не знамени, взятому на [illegible] слѣдствіе тѣхъ или другихъ случайныхъ обстоятельствъ,—а велѣнію живого, искренняго художническаго чувства. Совершенства формы, строгости и безупречной логичности въ разработкѣ темъ не будемъ упорно искать у знаменитаго норвежца; но какъ то, что-за прелесть, что-за непосредственность и богатство музыкальнаго изобрѣтенія! Сколько теплоты и страстности [illegible] нѣвучихъ фразахъ, сколько ключемъ бьющей жизни въ его гармоніи, сколько оригинальности и очаровательнаго своеобразія въ его остроумныхъ, пикантныхъ модуляціяхъ и въ ритмѣ, какъ и все остальное, всегда интереснымъ, новымъ, самобытнымъ! Если прибавить ко всѣмъ этимъ рѣдкимъ качествамъ полнѣйшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензій на [illegible] бывало-глубокое и новое (а многіе современные авторы, въ томъ числѣ и русскіе, страдаютъ болѣзненнымъ стремленіемъ открывать новые пути, не имѣя къ тому ни малѣйшаго призванія и природнаго дара), то неудивительно, что Грига всѣ любятъ, что онъ вездѣ популяренъ, и что какъ въ Германіи, Скандинавіи, такъ и въ Парижѣ, Лондонѣ, Москвѣ и повсюду имя его встрѣчается безпрестанно на всѣхъ концертныхъ программахъ. И иностранцы, посѣщающіе Бергенъ въ Норвегіи, считаютъ пріятнымъ долгомъ хотя издали посмотрѣть на прелестный пріютъ среди скалъ, на берегу моря, куда Григъ удаляется для работы и гдѣ онъ проводитъ бо́льшую часть жизни.

Не покажется самовосхваленіемъ, что моему дифирамбу таланту Грига предшествуетъ заявленіе, что моя и его натуры находятся въ близкомъ внутреннемъ родствѣ. Говоря затѣмъ о превосходныхъ качествахъ Грига, я вовсе не хотѣлъ дать почувствовать читателю, что и я всѣми этими качествами въ пол-

ной мѣрѣ обладаю. Предоставляю другимъ рѣшать, насколько я лишенъ всего того, что въ такомъ изобилiи имѣется у Грига, но не могу не констатировать факта, что долю той притягательной силы, которая всегда влекла меня къ высокодаровитому норвежцу, испытывалъ и испытываетъ онъ по отношенiю ко мнѣ. Далѣе я буду имѣть случай представить тому доказательство, а покамѣсть скажу, что сочувствiемъ Грига я дорожу въ высокой степени, и что за встрѣчу и личное знакомство съ нимъ я горячо благодаренъ судьбѣ своей.

Вмѣстѣ съ Григомъ вошла въ комнату, гдѣ мы собрались, слегка сѣдѣющая женщина, наружностью похожая на него, такая же маленькая, тщедушная и симпатичная. Это была жена его, приходящаяся ему двоюродной сестрой, чѣмъ и объясняется ихъ сходство. Впослѣдствiи я имѣлъ возможность близко оцѣнить разнообразныя, драгоцѣнныя качества г-жи Григъ. Во 1-хъ, она оказалась превосходной, хотя никогда не учившейся пѣвицей; во 2-хъ, я рѣдко встрѣчалъ болѣе свѣдущую и образованную женщину, между прочимъ превосходно знакомую съ нашей литературой, которой и самъ Григъ очень интересуется; въ 3-хъ, я очень скоро убѣдился, что г-жа Григъ такъ же благодушна, кротка, дѣтски чиста и незлобива, какъ и ея знаменитый супругъ.

Въ этомъ же обществѣ находилась особа, на которой мнѣ хочется немного остановиться. Наканунѣ, когда послѣ елки мы сидѣли за чайнымъ столомъ у того же А. Д. Бродскаго, вдругъ въ комнату ворвалась красивая породистая собака изъ породы сеттеровъ и тотчасъ же начала поочередно привѣтствовать хозяина, его дамъ и маленькаго племянника. „Значитъ, миссъ Смайтсъ сейчасъ явится!“ сказали они всѣ въ одинъ голосъ, и черезъ нѣсколько минутъ въ столовую вошла высокая англичанка, еще молодая, некрасивая, но обладающая тѣмъ, что называется „выразительное или умное лицо“, и меня тотчасъ же представили ей, какъ собрата по профессiи. Миссъ Смайтсъ (Smyth) одна изъ немногихъ женщинъ-композиторовъ, которыхъ серьезно можно считать дѣятельницами въ области музыкальнаго творчества. Она уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ пріѣхала въ Лейпцигъ, основательно изучила теорiю композицiи и написала нѣсколько интересныхъ произведенiй, изъ коихъ лучшее—скрипичная соната, которую впослѣдствiи мнѣ удалось слышать въ прекрасномъ исполненiи сочинительницы и г. Бродскаго, сулитъ въ ней въ будущемъ очень серьезную и даровитую композиторшу. Такъ какъ никакая англичанка не можетъ не обладать особенностями и оригинальностями, то и у миссъ

Смайтсъ нашлись таковыя, а именно: во-первыхъ, превосходная [illegible], неразлучная съ этой одинокой дѣвицей и всегда возвѣщающая ея появленіе, какъ было и въ данномъ и въ другихъ случаяхъ, коихъ я былъ свидѣтелемъ; во-вторыхъ, страсть [illegible] къ [illegible], ради которой миссъ Смайтсъ иногда уѣзжаетъ на время въ Англію, и въ третьихъ, невѣроятное, непостижимое, доходящее до страсти поклоненіе энигматическому музыкальному генію Брамса. Съ ея точки зрѣнія, Брамсъ есть вершина всей музыки и все, что было до него, служило лишь приготовленіемъ къ воплощенію абсолютной музыкальной красоты въ лицѣ этого мастера. И въ этомъ случаѣ, какъ и всегда, когда я встрѣчалъ закоренѣлыхъ брамсіанцевъ, я съ тоской и безпокойствомъ спрашивалъ себя, они ли заблуждаются и воображаютъ то, чего вовсе нѣтъ, или я такъ обиженъ Богомъ и природой, что предреченное Гансомъ фонъ-Бюловымъ „откровеніе“ не удостоиваетъ снизойти до меня?

Въ тотъ же обильный различными впечатлѣніями день, который былъ вмѣстѣ съ тѣмъ первымъ днемъ новаго 1888 года по новому стилю, я присутствовалъ на экстраординарномъ концертѣ Гевандгауза, на которомъ въ первый разъ исполнялось новое произведеніе Брамса, двойной концертъ для скрипки и віолончеля. Скрипичную партію игралъ Іоахимъ, віолончельную — извѣстный берлинскій виртуозъ Гаусманъ, а оркестромъ дирижировалъ самъ Брамсъ. Концертъ этотъ, несмотря на превосходное исполненіе, не произвелъ на меня ни малѣйшаго впечатлѣнія. За то я былъ до-нельзя пораженъ доведеннымъ до безукоризненнаго совершенства исполненіемъ нѣсколькихъ хоровыхъ пѣсней (a capella) и въ томъ числѣ мотета I. С. Баха, знаменитымъ Лейпцигскимъ хоромъ церкви св. Ѳомы (Thomanerchor), состоящимъ изъ мужскихъ и дѣтскихъ голосовъ, на подобіе нашихъ церковныхъ хоровъ. Никогда ничего подобнаго у насъ я не слышалъ и, признаюсь, былъ даже непріятно изумленъ и уязвленъ этимъ обстоятельствомъ, ибо до сей поры думалъ, что [illegible] наши первоклассные хоры суть наилучшіе въ мірѣ. Исполненіе превосходнымъ оркестромъ Гевандгауза пятой симфоніи Бетховена привело бы меня въ полный восторгъ, еслибъ я не нашелъ, что почтенный дирижентъ оркестра, г. Рейнеке, взялъ слишкомъ тихіе темпы. Быть можетъ, вѣрныя традиціи оправдываютъ его, но если такъ, то лучше не держаться ихъ безусловно, ибо я положительно убѣжденъ, что способъ исполненія этой геніальной симфоніи у насъ гораздо живѣе, увлекательнѣе, лучше. Зала Новаго Гевандгауза превосходна; она вмѣщаетъ очень много публики, освѣщена электричествомъ,

удобна, красива, изящна, и, что́ важнѣе всего, обладаетъ образцовыми акустическими условіями. Въ директорской огромной ложѣ, гдѣ я находился, было очень много разныхъ выдающихся въ музыкальномъ лейпцигскомъ мірѣ лицъ, съ ними со всѣми я познакомился и въ томъ числѣ съ г. Рейнеке, отнесшимся ко мнѣ чрезвычайно внимательно. Глава общества концертовъ Гевандгауза, г. Линбургеръ, сообщилъ мнѣ, что первая моя репетиція назначена на слѣдующее утро въ 10 часовъ.

VII.

Знаменитые концерты Гевандгауза, дѣлающіе изъ относительно небольшого города Лейпцига одинъ изъ первенствующихъ музыкальныхъ центровъ Германіи, славятся превосходнѣйшимъ первокласснымъ симфоническимъ оркестромъ своимъ и отличаются консервативно-классическимъ направленіемъ, допускающимъ, за исключеніемъ трехъ великихъ классиковъ Гайдна, Моцарта, Бетховена и ихъ современниковъ, только Мендельсона и Шумана. Произведеній Вагнера, Берліоза, Листа тамъ почти никогда не играютъ; только въ самое послѣднее время заправители этого музыкальнаго учрежденія стали дѣлать нѣкоторыя робкія уступки духу времени, и къ числу подобныхъ уступокъ относится и совершенно неожиданно полученное мною приглашеніе прибыть въ Лейпцигъ для дирижированія однимъ изъ моихъ сочиненій. Въ Германіи и у насъ въ Россіи не мало удивлялись этому приглашенію, особенно въ Германіи, гдѣ очень многіе меня считаютъ однимъ изъ представителей ультрареволюціонной музыкальной партіи столь же неосновательно, сколь неосновательно у насъ нерѣдко ставятъ меня въ ряду музыкальныхъ ретроградовъ. Вѣроятно, дѣло не обошлось безъ сочувственнаго вмѣшательства въ него А. Д. Бродскаго, имѣющаго въ Лейпцигѣ большой авторитетъ, но инициатива въ данномъ случаѣ принадлежала тому г. N., о которомъ я упоминалъ выше. Какъ бы то ни было, но я сознаюсь искренно, что допущеніе моей музыки въ программу Гевандгауза было очень лестно для моего авторскаго самолюбія и что я былъ чрезвычайно радъ начать мое артистическое путешествіе именно съ Лейпцига, такъ какъ это обстоятельство должно было придать моему имени въ Германіи очень значительную авторитетность. Но чѣмъ болѣе могъ я гордиться вниманіемъ дирекціи Гевандгауза, тѣмъ сильнѣе было во мнѣ желаніе быть достойнымъ представителемъ русской музыки на чужбинѣ, и тѣмъ мучительнѣе и невыносимѣе терзалъ меня свойственный застѣнчивымъ людямъ

страхъ „какъ бы не ударить лицомъ въ грязь“. Послѣ дурно проведенной ночи, волнуемый всевозможными опасеніями и въ особенности боясь, чтобы робость не помѣшала мнѣ зарекомендовать себя порядочнымъ дирижеромъ, я отправился на репетицію вмѣстѣ съ А. И. Зилоти. Подходя къ Гевандгаузу, мы столкнулись при входѣ съ почтеннымъ капельмейстеромъ г. К. Рейнеке, спѣшившимъ на репетицію, чтобы представить меня оркестру. К. Рейнеке пользуется въ Германіи и во всей Европѣ репутаціей превосходнаго музыканта, талантливаго композитора мендельсоновской школы и опытнаго дирижента прославленныхъ лейпцигскихъ концертовъ, достойно, хотя и безъ особеннаго блеска, поддерживающаго всесвѣтную ихъ знаменитость. Я говорю „безъ особеннаго блеска“ потому, что очень многіе въ Германіи отрицаютъ капельмейстерское дарованіе г. Рейнеке и желали-бы видѣть на его мѣстѣ музыканта съ темпераментомъ болѣе горячимъ, съ характеромъ болѣе рѣшительнымъ и сильнымъ. Какъ бы то ни было, но г. К. Рейнеке есть одна изъ самыхъ вліятельныхъ и выдающихся личностей нѣмецкаго музыкальнаго міра, и если есть не мало вагнеристовъ, листіанцевъ, брамсіанцевъ и другихъ прогрессистовъ всѣхъ оттѣнковъ, которые г. Рейнеке не долюбливаютъ, то никто не можетъ отказать этому даровитому и добросовѣстному музыкальному дѣятелю въ своемъ уваженіи. Уваженіе это питалъ съ давнихъ поръ къ г. Рейнеке и я, и потому мнѣ были очень цѣнны необычайныя его внимательность и любезность, которыя онъ оказалъ мнѣ наканунѣ, во время экстраординарнаго концерта, онъ успѣлъ оказать мнѣ и оказывалъ во все время моего пребыванія въ Лейпцигѣ.

Когда капельдинеръ доложилъ, что всѣ музыканты въ сборѣ, мы вышли изъ артистической комнаты на эстраду, г. Рейнеке подвелъ меня къ дирижерскому пюпитру, постучалъ палочкой, сказалъ нѣсколько привѣтственныхъ словъ, на которыя гг. артисты отвѣтили рукоплесканіями и стучаніемъ смычковъ о пульты, передалъ мнѣ палочку, послѣ чего я всталъ на дирижерское мѣсто, сказалъ нѣсколько, вѣроятно, очень неправильныхъ нѣмецкихъ благодарственныхъ словъ, и репетиція началась, а г. Рейнеке удалился въ залу. Исполнялась моя первая сюита изъ пяти частей, въ числѣ коихъ первая (интродукція и фуга) считается одной изъ удачнѣйшихъ моихъ работъ. Первая четверть часа, на первой репетиціи, пока еще не было времени приглядѣться къ незнакомымъ лицамъ въ оркестрѣ,—самая мучительная и тяжелая по крайней мѣрѣ для такого застѣнчиваго и неопытнаго дирижера, какъ я. Только послѣ первой остано-

ки, послѣ перваго замѣчанія, когда уже пришлось поговорить, разрѣшить какое-нибудь недоразумѣніе, вообще войти въ близкое общеніе съ членами оркестра,—волненіе проходитъ, и остается только забота о наилучшемъ ходѣ дѣла. Послѣ первой части сюиты, по глазамъ и улыбкамъ на лицахъ, я увидѣлъ, что въ числѣ артистовъ многіе сразу сдѣлались моими друзьями. За симъ робости не осталось и слѣда, и вся репетиція прошла чрезвычайно благополучно, а я вынесъ изъ нея убѣжденіе, что имѣлъ дѣло съ оркестромъ необычайно высокаго достоинства. На репетиціи присутствовали г. К. Рейнеке и Брамсъ. Брамсъ не сказалъ мнѣ при встрѣчѣ никакого поощрительнаго замѣчанія, но, какъ мнѣ передавали, остался очень доволенъ первою частью, за то не похвалилъ послѣдующихъ, особенно четвертую „Marche miniature“.

Слѣдующая репетиція была уже генеральная. Въ Лейпцигѣ существуетъ обычай допускать публику на эти послѣднія репетиціи, и состоитъ она по бо́льшей части изъ учащейся молодежи, столь же пылкой, горячей и щедрой на изъявленія сочувствія, сколь холодна, сурова и скупа на рукоплесканія публика самыхъ концертовъ. Моя сюита и ея авторъ были удостоены отъ публики, присутствовавшей на репетиціи, бурныхъ аплодисментовъ и многократныхъ вызововъ, и весьма можетъ статься, что этимъ я обязанъ преимущественно присутствію въ залѣ многихъ русскихъ студентовъ-филологовъ, не поскупившихся на громкія проявленія своего сочувствія отечественному автору. Какъ бы то ни было, но я былъ этимъ успѣхомъ очень доволенъ, а по возвращеніи домой мнѣ пришлось испытать еще бо́льшее удовольствіе. Причиною его была карточка Грига, прибѣжавшаго съ репетиціи ко мнѣ и оставившаго мнѣ нѣсколько словъ, въ коихъ испытанное имъ отъ сюиты впечатлѣніе было высказано въ столь горячихъ, восторженныхъ выраженіяхъ, что мнѣ совѣстно передать ихъ дословно читателю. Искренній привѣтъ отъ такого собрата, какъ геніальный Григъ, есть высшая, драгоцѣннѣйшая услада, которая можетъ достаться въ удѣлъ артисту.

На слѣдующій день состоялся самый концертъ. А. Д. Бродскій заранѣе приготовилъ меня къ холодному пріему концертной публики, и потому я нисколько не былъ удивленъ или пораженъ, когда, при выходѣ моемъ на эстраду, не раздалось ни единаго хлопка и отвѣтомъ на мой поклонъ было гробовое молчаніе. За то послѣ первой части раздались оживленныя рукоплесканія, повторившіяся въ большей или меньшей степени послѣ каждой [illegible] части, а по окончаніи ея я былъ дважды вызванъ, како-

…количество считается въ Гевандгаузѣ доказательствомъ большого успѣха.

Послѣ концерта я ужиналъ у г. Рейнеке. Семейство его и онъ самъ всячески старались выказать мнѣ любезность и ласку. К. Рейнеке (между прочимъ превосходно владѣющій французскимъ языкомъ) оказался чрезвычайно милымъ и пріятнымъ собесѣдникомъ.

Въ молодости онъ былъ близокъ къ Шуману и довольно много разсказалъ мнѣ случаевъ изъ жизни геніальнаго нѣмецкаго мастера. Шуманъ былъ истый меланхоликъ, и можно было вполнѣ предвидѣть, что эта прирожденная меланхолія перейдетъ въ ипохондрію и безуміе, какъ оно дѣйствительно и случилось. Молчаливость его была изумительна; казалось, что ему стóитъ чрезвычайныхъ усилій каждое слово. Поразительно еще въ музыкальной организаціи Шумана было то, что онъ былъ совершенно чуждъ способности дирижировать, и г. Рейнеке разсказалъ мнѣ случай, изъ коихъ явствуетъ, что онъ даже не умѣлъ хорошо различать тэмбры оркестровыхъ инструментовъ и что прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было въ немъ совершенно ничтожно. Какъ трудно объяснить эту аномалію въ музыкантѣ, который, судя по сочиненіямъ его, былъ такъ изобрѣтателенъ именно въ отношеніи ритма!...

Я познакомился у г. Рейнеке съ французскимъ композиторомъ Г., проживающимъ по зимамъ всегда въ Лейпцигѣ. Г-нъ Г. сочувственно онѣмечился, владѣетъ нѣмецкимъ языкомъ въ совершенствѣ, относится къ своему отечеству нѣсколько враждебно (само собой разумѣется, въ музыкальномъ отношеніи), и въ обществѣ позволитъ печальное впечатлѣніе человѣка разочарованнаго, обиженнаго, оскорбленнаго, не оцѣненнаго своими соотечественниками и вслѣдствіе того склоннаго преувеличивать достоинства и качества иноплеменниковъ. Весьма вѣроятно, что у г. Г. есть достаточныя причины сѣтовать на музыкальную Францію, но мнѣ какъ-то тяжело было слушать его восхваленія всего нѣмецкаго въ ущербъ Франціи. Такого француза я еще никогда не видѣлъ....

VIII.

На другой день (по нашему стилю въ самое Рождество) я присутствовалъ на концертѣ, даномъ музыкальнымъ обществомъ имени Листа (Liszt-Verein) въ залѣ стараго Гевандгауза. Насколько красивъ, грандіозенъ, помѣстителенъ и изященъ новый

Гевандгаузъ, настолько старый малъ, неудобенъ и даже какъ будто грязенъ. Но за то залъ этотъ и въ особенности маленькая артистическая комнатка, находящаяся рядомъ съ нимъ, имѣютъ интересъ святыни нѣмецкаго искусства, и благоговѣйный трепетъ охватывалъ меня, когда, сидя въ артистической комнаткѣ, я думалъ, что стѣны эти такъ часто видѣли Мендельсона, Шумана и столько другихъ великихъ артистовъ, появлявшихся въ теченіе многихъ десятковъ лѣтъ на эстрадѣ Гевандгауза.

Концертъ происходилъ утромъ и былъ составленъ исключительно изъ моихъ сочиненій. Общество имени Листа, въ противуположность Гевандгаузу, посвящаетъ свою дѣятельность исключительно новой музыкѣ; оно существуетъ всего два года, но имѣетъ уже свою особую, довольно многочисленную публику, на сей разъ наполнившую залъ до послѣдняго мѣстечка. Въ составъ дѣйствительныхъ членовъ общества вошли многочисленные почитатели Листа, по большей части люди молодые, энергическіе, талантливые и, кажется, что со временемъ, при условіи разумнаго веденія дѣла, ему суждено стать серьезнымъ конкуррентомъ Гевандгауза. Въ числѣ лицъ, особенно радѣющихъ о преуспѣяніи общества, назову талантливыхъ музыкальныхъ критиковъ Мартина Краузе, Фритча, геніальнаго капельмейстера Лейпцигской оперы Никиша (венгра) и нашего А. И. Зилоти.

Нарочно къ этому концерту пожаловалъ изъ Веймара концертмейстеръ тамошняго велико-герцогскаго оркестра, молодой скрипачъ г. Галиръ, о которомъ я много слышалъ отъ горячаго почитателя его, А. И. Зилоти и съ кѣмъ мнѣ тѣмъ болѣе пріятно было познакомиться, что г. Галиръ избралъ себѣ въ послѣдніе годы спеціальностью мой скрипичный концертъ, тотъ самый, о которомъ я говорилъ выше по поводу А. Д. Бродскаго. Концертъ этотъ онъ играетъ повсюду, терпя со стороны музыкальныхъ критиковъ наиболѣе авторитетныхъ насмѣшки, порицанія, глумленіе за столь странный выборъ спеціальности, и все-таки смѣлый артистъ неустанно стремится сдѣлать мое многострадальное дѣтище репертуарной виртуозной пьесой на эстрадахъ германскихъ симфоническихъ концертовъ. Г-нъ Галиръ игралъ съ А. И. Зилоти и превосходнымъ віолончелистомъ Шрецеромъ (побывавшимъ съ тѣхъ поръ въ Москвѣ, гдѣ онъ имѣлъ огромный успѣхъ) мое тріо, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна. Исполненіе было образцовое. Квартетъ г. Петри (концертмейстера Гевандгауза) исполнилъ прекрасно мой первый квартетъ и кромѣ того было сыграно нѣсколько мелкихъ пьесъ моихъ. Публика Листъ-ферейна—восторженная, пылкая, очень

щедрая на рукоплескания, и я не могу пожаловаться на недостаточность ихъ: общество поднесло мнѣ вѣнокъ. Во все время концерта я сидѣлъ на виду у публики на эстрадѣ, имѣя сосѣдями Грига и его жену. Симпатичный критикъ Фрицше разсказывалъ мнѣ впослѣдствіи, что онъ слышалъ, какъ одна дама, указывая своей дочери на меня и на супруговъ Григовъ, сказала ей: „вотъ смотри, душенька, это сидитъ Чайковскій, а рядомъ съ нимъ его дѣти". Это было сказано совершенно серьезно и нисколько не удивительно, ибо я совершенно сѣдъ и старообразенъ, а Григъ, которому 45 лѣтъ, и жена его издали чрезвычайно моложавы и малы ростомъ.

Послѣ концерта я провелъ нѣсколько весьма пріятныхъ часовъ у А. И. Зилоти съ его друзьями, принадлежащими къ составу дирекціи Листъ-ферейна. Бесѣдовали больше всего о русской музыкѣ, и мнѣ отрадно было убѣдиться, что вся эта даровитая молодежь очень хорошо знакома съ нашей музыкой и что она съ величайшей симпатіей относится къ именамъ Глинки, Балакирева, Римскаго-Корсакова, Бородина, Глазунова. Особенно любятъ они всѣ „Исламея" Балакирева и считаютъ это сочиненіе геніальнымъ и по своеобразности единственнымъ въ своемъ родѣ. Въ этотъ же достопамятный для меня день я впервые услышалъ исполненіе г. Галиромъ моего концерта. Мнѣ кажется, что этотъ артистъ, обладающій изумительной красоты тономъ, громадной техникой, страстностью, блескомъ и силой, въ очень скоромъ времени займетъ первенствующее мѣсто среди скрипачей нашего времени.

IX.

Послѣ двухъ столь знаменательныхъ для меня дней я остался въ Лейпцигѣ еще цѣлую недѣлю, а впослѣдствіи еще два раза пріѣзжалъ и по нѣскольку дней проживалъ въ этомъ городѣ. Чтобы болѣе не возвращаться къ Лейпцигу, перескажу о нѣсколькихъ интересныхъ знакомствахъ, сдѣланныхъ въ немъ мною, и о нѣкоторыхъ другихъ достойныхъ быть отмѣченными фактахъ.

Лейпцигская опера гордится своимъ геніальнымъ молодымъ капельмейстеромъ г. Никишомъ, спеціалистомъ по части вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ послѣдняго періода. Я слышалъ тамъ „Рейнгольда" (первая часть знаменитой тетралогіи) и „Нюренбергскихъ пѣвцовъ" (Мейстерзингеры). Оркестръ въ театрѣ тотъ же, что̀ и въ Гевандгаузѣ, слѣдовательно первоклассный, но какъ ни безупречно его концертное исполненіе подъ управленіемъ К. Рейнеке, а настоящее понятіе о томъ, до чего можетъ

дойти оркестровое совершенство подъ управленіемъ геніальнаго капельмейстера, можно составить себѣ, только прослушавши исполненіе трудной, сложной вагнеровской партитуры, когда дирижируетъ такой удивительный мастеръ дѣла, какъ г. Никишъ. Его дирижированіе не имѣетъ ничего общаго съ эффектной и въ своемъ родѣ неподражаемой манерой Ганса ф. Бюлова. Насколько послѣдній подвиженъ, безпокоенъ, эффектенъ въ своихъ иногда кидающихся въ глаза пріемахъ дирижированія, настолько г. Никишъ изящно-спокоенъ, скупъ на излишнія движенія, но при этомъ удивительно властенъ, силенъ и полонъ самообладанія. Онъ не дирижируетъ, а какъ будто предается какому-то таинственному волхованію; его едва замѣчаешь, онъ вовсе не старается обратить на себя вниманіе, а между тѣмъ чувствуется, что огромный персоналъ оркестра, какъ инструментъ въ рукахъ удивительнаго мастера, находится въ полнѣйшемъ и безотчетномъ распоряженіи своего главы. Глава-же этотъ, небольшой, очень блѣдный молодой человѣкъ лѣтъ тридцати, съ прекрасными лучистыми глазами, обладаетъ, должно быть, въ самомъ дѣлѣ какой-то волшебной силой, заставляющей оркестръ то гремѣть, какъ тысяча іерихонскихъ трубъ, то ворковать, какъ голубь, то замирать съ захватывающей духъ таинственностью. И все это дѣлается такъ, что слушатели и не замѣчаютъ маленькаго капельмейстера, спокойно царящаго надъ своимъ рабски послушнымъ ему оркестромъ.

Г-нъ Никишъ—онѣмеченный венгерецъ: полагаю, что это не единственный въ своемъ родѣ примѣръ. Но ужъ навѣрное, по крайней мѣрѣ между музыкантами, никогда нельзя было встрѣтить настоящаго, родившагося и проведшаго все дѣтство и отрочество во Флоренціи итальянца, до такой степени утратившаго (разумѣется, въ музыкальномъ смыслѣ) свойственныя сыну прекраснаго юга черты, до такого совершенства перенявшаго отъ нѣмцевъ и ихъ языкъ, и ихъ пріемы, и, главное, ихъ музыкальную манеру и стиль, какъ талантливый Феруччіо Бузони, съ которымъ мнѣ удалось довольно близко познакомится. Г-нъ Бузони съ отроческаго возраста живетъ въ Германіи, гдѣ онъ прошелъ хорошую музыкальную школу и выработалъ изъ себя піаниста и композитора съ огромной техникой. Я слышалъ въ прекрасномъ исполненіи г. Петри и его трехъ сотоварищей, въ числѣ коихъ находится извѣстный Москвѣ г. Шредеръ, квартетъ г. Бузони, недавно имъ написанный. Квартетъ этотъ свидѣтельствуетъ объ очень сильномъ композиторскомъ талантѣ [illegible], какъ и о необычайной серьезности направленія г. Бузони; такъ какъ, благодаря личному знакомству, я имѣю осно-

ваніе думать, что этотъ молодой сочинитель обладаетъ сильнымъ характеромъ, блестящимъ умомъ и благородной авторской амбиціей, то я не сомнѣваюсь, что о немъ въ скоромъ времени будутъ много говорить. Я съ своей стороны слушая квартетъ его и восхищаясь въ высшей степени оригинальными его ритмическими и гармоническими комбинаціями, сожалѣлъ, что г. Бузони всячески насилуетъ свою натуру и старается казаться нѣмцемъ во что бы то ни стало. Нѣчто подобное можно замѣтить и у другого итальянца изъ новѣйшихъ генерацій, Сгамбати. Оба они стыдятся быть итальянцами, боятся, чтобы въ сочиненіяхъ ихъ проглядывала хотя бы тѣнь мелодичности, хотятъ быть глубокими на нѣмецкій ладъ. Печальное явленіе. Геніальный старецъ Верди въ „Аидѣ“ и Отелло“ открываетъ для итальянскихъ музыкантовъ новые пути, ни мало не сбиваясь въ сторону германизма (ибо совершенно напрасно многіе полагаютъ, что Верди идетъ по стопамъ Вагнера), юные его соотечественники направляются въ Германію и пытаются стяжать лавры въ отечествѣ Бетховена, Шумана, цѣною насильственнаго перерожденія, стараясь, подобно Брамсу, быть *глубокими*, малопонятными, даже скучными, лишь бы ихъ не смѣшали съ тѣмъ легкомъ итальянскихъ композиторовъ, которые и до сихъ поръ еще на всѣ лады размѣшиваютъ водой устарѣлыя оперныя общія мѣста Беллини и Доницетти. Они забываютъ, что овца сколько бы ни надѣвала на себя львиную шкуру, всегда останется овцой, и что, если льву природой дана въ удѣлъ сила и красота, то овца надѣлена кротостью, чудесной шерстью и ложными другими качествами, которыя, будучи культивируемы, совершенствуются и цѣнятся ничуть не ниже, чѣмъ противоположныя имъ львиныя добродѣтели и достоинства. Я твердо убѣжденъ, что только тогда итальянская музыка войдетъ въ новый періодъ процвѣтанія, когда итальянцы вмѣсто того чтобы, несогласно съ природнымъ влеченіемъ, становиться въ ряды то вагнерьянцевъ, то листьянцевъ или брамсіанцевъ, — станутъ черпать новые музыкальные элементы изъ нѣдръ народнаго творчества и, отказавшись отъ устарѣлыхъ банальностей въ стилѣ тридцатыхъ годовъ, изобрѣтутъ новыя музыкальныя формы въ духѣ своего народа, въ полномъ соотвѣтствіи съ окружающей ихъ роскошной южной природой, блещущія свойственной итальянцамъ богатой мелодичностью и легко воспринимаемой внѣшней красивостью, которая и есть характерная черта итальянскаго музыкальнаго генія, быть можетъ, совмѣстимая и съ глубиной, но только на иной ладъ, чѣмъ глубина нѣмецкая. Г-нъ Бузони — превосходный піанистъ, и весьма желательно, чтобы онъ по-

явился среди насъ въ ближайшемъ будущемъ; это во всякомъ случаѣ личность очень выдающаяся и интересная.

Чтобы покончить съ впечатлѣніями, испытанными въ Лейпцигѣ, разскажу про одинъ любопытный эпизодъ, свидѣтельствующій о томъ, что политика нисколько не вліяетъ на музыку и что Марсъ и Аполлонъ суть боги, другъ отъ друга не зависящіе. Въ самый разгаръ охватившаго всю Германію руссофобства, еще до произнесенія Бисмаркомъ его знаменитой февральской рѣчи, я проснулся однажды рано утромъ отъ суеты и шума въ корридорѣ гостиницы, за коими вскорѣ послѣдовалъ стукъ въ мою дверь. Немного испуганный, я соскочилъ съ постели, отворилъ дверь и узналъ отъ стучавшаго ко мнѣ кельнера, что сейчасъ начнется серенада подъ моимъ окномъ и что приличіе требуетъ, чтобы я появился у окна, несмотря на изрядный морозъ. При этомъ кельнеръ передалъ изящно разрисованную программу изъ 8 нумеровъ самой разнообразной музыки. Въ ту же минуту раздались подъ окнами звуки нашего гимна. Наскоро одѣвшись, я отворилъ окно и увидалъ прямо подъ моими окнами, въ узенькомъ дворѣ гостиницы, громадный военный оркестръ, посреди членовъ коего стоялъ въ блестящемъ, почти генеральскомъ мундирѣ, капельмейстеръ. Глаза всѣхъ устремились на меня, я поклонился и продолжалъ стоять во все время этого неожиданнаго концерта въ февральское морозное утро у окна съ открытой головой. То былъ оркестръ одного изъ расположенныхъ въ Лейпцигѣ полковъ, оркестръ превосходный и сыгравшій свою программу съ тѣмъ болѣе удивительнымъ мастерствомъ, что холодъ, казалось бы, долженъ былъ парализовать руки бѣдныхъ музыкантовъ, стоически переносившихъ лютость зимней стужи въ теченіе цѣлаго часа. Почтенный капельмейстеръ, г. Яро, дѣлающій мнѣ честь питать къ моей музыкѣ особливую симпатію, благодаря каковому обстоятельству нѣсколько десятковъ нѣмцевъ въ военномъ мундирѣ должны были услаждать въ это утро мой слухъ, по окончаніи серенады зашелъ ко мнѣ, горячо привѣтствовалъ меня и немедленно удалился, торопясь на служебныя занятія. Нечего и говорить, что я былъ глубоко тронутъ этимъ столь лестнымъ изъявленіемъ сочувствія. Не знаю, были ли довольны постояльцы гостиницы тѣмъ, что ихъ всѣхъ рано поднялъ съ постели громъ трубъ и тромбоновъ, но любопытство ихъ было возбуждено до крайности. Окна были унизаны людьми, одѣвшимися во что пришлось, чтобы узнать, въ чемъ дѣло.

X.

Въ Гамбургѣ два симфоническихъ концертныхъ учрежденія. Одно изъ нихъ существуетъ очень давно, обладаетъ большими денежными средствами и отличнѣйшимъ оркестромъ. Другое основанное весьма недавно извѣстнымъ антрепренеромъ гамбургской оперы Поллини, своего оркестра не имѣетъ, а пользуется театральнымъ, составленнымъ изъ артистовъ второстепенныхъ и притомъ до-нельзя угнетенныхъ службой въ театрѣ. То и другое общества даютъ серіи симфоническихъ концертовъ, у филармониковъ дирижируетъ уже съ давнихъ поръ докторъ Верпутъ, опытный, хорошій капельмейстеръ, пользующійся въ Гамбургѣ всеобщимъ уваженіемъ, какъ музыкантъ, и весьма любезный, милый человѣкъ; въ другомъ обществѣ оркестромъ управляетъ Гансъ фонъ-Бюловъ. Какъ это вездѣ водится, между двумя этими музыкальными учрежденіями существуетъ глухой антагонизмъ, взаимная враждебность и стремленіе перещеголять одно другое денежными сборами, успѣхомъ, славой. Я былъ приглашенъ дирижировать въ одномъ изъ абонементныхъ концертовъ филармоническаго общества тремя моими сочиненіями и такимъ образомъ попалъ въ лагерь, нѣсколько враждебно относящійся къ г. Гансу фонъ-Бюлову, который, какъ мнѣ показалось, съ своей стороны не питаетъ особеннаго дружелюбія къ филармоникамъ. Признаюсь, что это обстоятельство было для меня довольно огорчительно; г. Гансъ фонъ-Бюловъ оказалъ мнѣ въ былое время неоцѣненныя заслуги, я считаю себя безконечно обязаннымъ ему, и мнѣ больно было думать, зная положеніе музыкальныхъ дѣлъ въ Гамбургѣ, что онъ, такъ сказать, косо будетъ смотрѣть на меня. Но безпокойство мое оказалось совершенно напраснымъ. Гансъ фонъ-Бюловъ, въ качествѣ прирожденнаго джентльмена, отнесся ко мнѣ и къ моему участію въ концертѣ враждебнаго музыкальнаго общества совершенно корректно. Несмотря на нездоровье, на крайнее утомленіе отъ постоянныхъ переѣздовъ изъ Гамбурга въ Бременъ, изъ Бремена въ Берлинъ, изъ Берлина опять въ Гамбургъ (во всѣхъ трехъ городахъ онъ состоитъ капельмейстеромъ симфоническихъ абонементныхъ концертовъ) г. Гансъ Ф. Бюловъ оказалъ мнѣ самый радушный пріемъ, посѣтилъ меня и, что̀ всего болѣе обратило на себя вниманіе гамбургцевъ, присутствовалъ отъ начала до конца въ концертѣ, въ коемъ я принималъ участіе.

Подобно тому, какъ это было въ Гевандгаузѣ, я испытывалъ сильное волненіе, отправляясь утромъ $^{17}/_{5}$ янв. на первую репетицію въ Conventgarten — концертный залъ, гдѣ происхо-

ятъ симфоническія собранія филармоническаго общества. Процедура представленія меня оркестру была та же, что́ и въ Лейпцигѣ. Я началъ съ финала моей 3-ей сюиты (тема съ варьяціями). Лица артистовъ, въ ту минуту, когда я сдѣлалъ первый взмахъ палкой, не выражали ничего кромѣ нѣкотораго холоднаго любопытства, но вскорѣ нѣкоторые изъ нихъ начали улыбаться, одобрительно кивать головами другъ другу, какъ бы говоря: „да вѣдь этотъ русскій медвѣдь ничего себѣ“, струя симпатіи между мной и оркестромъ установилась, и всякое волненіе и недовѣрчивость къ себѣ прошли у меня, какъ по мановенію волшебнаго жезла. Дальнѣйшія репетиціи и самый концертъ были для меня лишь источникомъ удовольствія. Мучительно и несносно бываетъ только то волненіе артиста, когда онъ, недостаточно ознакомившись съ средой, въ которой приходится дѣйствовать, чувствуетъ себя одинокимъ и отчужденнымъ въ новой сферѣ; что касается тѣхъ страховъ и волненій, которые испытываетъ всякій, особенно застѣнчивый человѣкъ, передъ выходомъ въ публику, они нисколько не мучительны и не тягостны, если онъ увѣренъ въ сочувствіи окружающихъ его коллегъ. На второй репетиціи мнѣ предстояло испытать необычайно пріятное ощущеніе радости по поводу торжества, выпавшаго на долю юнаго нашего соотечественника, В. Л. Сапельникова. Этотъ молодой піанистъ, по рекомендаціи г-жи С. Мейеръ, въ классѣ которой онъ окончилъ консерваторскій курсъ въ Петербургѣ, былъ приглашенъ въ гамбургское филармоническое общество, для исполненія подъ моимъ управленіемъ моего труднѣйшаго 1-го фортепіаннаго концерта.

Наканунѣ отъѣзда моего изъ Петербурга, я уже имѣлъ случай познакомиться съ игрой г. Сапельникова и хотя до нѣкоторой степени успѣлъ оцѣнить его прекрасныя качества, но должно быть вслѣдствіе суеты, предшествовавшей дальнему путешествію, не усмотрѣлъ въ тотъ разъ, до какихъ размѣровъ эти необыкновенныя качества доходятъ въ симпатичномъ молодомъ артистѣ. Здѣсь, на репетиціи, по мѣрѣ того какъ В. Л. Сапельниковъ преодолѣвалъ одно за другимъ невѣроятныя трудности моего концерта и постепенно разоблачалъ всю силу и всѣ свойства своего громаднаго дарованія, мой восторгъ возрасталъ и, что̀ всего было пріятнѣе, этотъ восторгъ раздѣляли всѣ артисты оркестра, восторженно привѣтствовавшіе его при каждой остановкѣ и въ особенности въ концѣ. Необычайная сила, красота и блескъ тона; изумительная техника, вдохновенная горячность исполненія и вмѣстѣ съ тѣмъ поразительное умѣнье владѣть собой и не давать увлеченію переходить за должные пре-

цѣлы, музыкальность, законченность, полная увѣренность въ себѣ—вотъ отличительныя качества игры г. Сапельникова. „Famos! unglaublich! kolossal!“ слышалось изъ устъ музыкантовъ, послѣ сдѣланной ему овации. Можно себѣ представить, до чего для меня было радостно такое искреннее, неподдѣльное увлеченіе нѣмецкихъ артистовъ игрой нашего будущаго знаменитаго піаниста. Хорошихъ, средней руки, піанистовъ такъ много. Такъ трудно отличиться на этомъ поприщѣ, и вдругъ толпа иноземныхъ музыкантовъ, очарованная, удивленная, пораженная! Какое торжество!

Слѣдующая утренняя репетиція, какъ и въ Гевандгаузѣ, была публичная, и въ тотъ же самый день вечеромъ состоялся концертъ. Изъ трехъ моихъ вещей гамбургской публикѣ особенно понравилась серенада для струннаго оркестра, удостоившаяся очень громкаго одобренія; фортепіанный концертъ самъ по себѣ очень мало понравился ей, хотя исполнительскій талантъ В. Л. Сапельникова былъ оцѣненъ по достоинству, и этотъ высоко-даровитый піанистъ былъ принятъ восторженно; финалъ изъ 3-ей сюиты, кажется, совсѣмъ не пришелся по вкусу публики. Слишкомъ громкая и бьющая на эффектъ инструментовка этой вещи смутила непривычныхъ къ симфоническому стилю новѣйшаго времени абонентовъ гамбургской филармоніи. Мнѣ объяснили потомъ, что публика этихъ концертовъ чрезвычайно консервативна и изъ живущихъ композиторовъ допускаетъ охотно только Брамса.

Послѣ концерта у доктора Бернута былъ большой раутъ и ужинъ. Говорились очень лестныя для русской музыки вообще и для пишущаго сіи строки въ частности вещи; я отвѣчалъ нѣмецкою рѣчью, къ стилистическимъ неправильностямъ которой отнеслись не только снисходительно, но въ высшей степени сочувственно. Послѣ раута нѣсколько новыхъ друзей моихъ увлекли меня и В. Л. Сапельникова въ Bier-Kneize, гдѣ мы пили пиво и бесѣдовали часовъ до двухъ; но этимъ не кончилось: послѣ того насъ уговорили отправиться въ одно изъ Wiener-Cafe (вѣнскихъ кафе), отворенныхъ въ Гамбургѣ цѣлую ночь, и тамъ мы опять долго сидѣли, совершая обильныя возліянія Бахусу. Въ Гамбургѣ живутъ, какъ мнѣ показалось, совсѣмъ не такъ скромно, чинно, размѣренно-правильно, какъ въ другихъ нѣмецкихъ городахъ. Всѣ мои гамбургскіе друзья, даже самые серьезные и по положенію въ свѣтѣ солидные, любятъ „покутить“, и нигдѣ и никогда я, кажется, такъ часто и много не „кутилъ“, какъ въ этомъ бойкомъ, красивомъ, миломъ городѣ.

На другой день въ Tonkünstlerverein (собраніе артистовъ-

музыкантовъ) былъ въ честь меня вечеръ; игрались исключительно мои вещи; дѣвица Натанъ (Nathan) спѣла нѣсколько моихъ романсовъ; В. Л. Сапельниковъ превосходно исполнилъ три моихъ пьесы.

Подобно тому, какъ въ Лейпцигѣ я испытывалъ особенную отраду въ семейной средѣ А. Д. Бродскаго и А. И. Зилоти,— точно такъ же въ Гамбургѣ мнѣ оказалъ совершенно родственный пріемъ представитель фирмы Бютнера, хорошо извѣстный въ нашемъ музыкальномъ мірѣ, добрѣйшій г. Д. Ратеръ, семья котораго проживаетъ въ этомъ городѣ уже очень давно, съ тѣхъ поръ, какъ смерть любимаго сына въ Петербургѣ и опасенія за здоровье другихъ дѣтей заставили г. Д. Ратера рѣшиться на разлуку съ любимой семьей, которую время отъ времени онъ посѣщаетъ, а лѣтомъ проводитъ въ средѣ ея три мѣсяца. Много пріятныхъ часовъ провелъ я въ обществѣ г. Д. Ратера, его глубокоуважаемой супруги и милѣйшихъ дѣтей, изъ коихъ, къ сожалѣнію, только одинъ старшій знаетъ нѣсколько русскихъ словъ, хотя и родился въ Россіи. Мнѣ тѣмъ пріятнѣе заявить здѣсь мою полную благодарность г. Ратеру, за его безчисленныя заботы и дружеское участіе, что собственно по его первоначальной иниціативѣ я былъ приглашенъ въ Гамбургъ, а съ Гамбурга и начались лестныя приглашенія, одно за другимъ призывавшія меня въ Германію.

XI.

Въ Гамбургѣ, точно такъ же, какъ и въ Лейпцигѣ, я сдѣлалъ нѣсколько столь же интересныхъ, сколько и пріятныхъ знакомствъ. Прежде всего упомяну о главномъ директорѣ филармоническаго общества, престарѣломъ г. Аве-Лаллеманъ. Этотъ почтеннѣйшій болѣе чѣмъ осьмидесятилѣтній старецъ оказалъ мнѣ особенное вниманіе и отечески-ласковый пріемъ. Несмотря на старческую свою немощь и очень отдаленное мѣстожительство, г. Аве-Лаллеманъ посѣтилъ двѣ репетиціи, концертъ и даже раутъ г. Бернута. Онъ простеръ свою необычайную любезность до того, что захотѣлъ имѣть мои фотографіи, снятыя у лучшаго гамбургскаго фотографа, самъ побывалъ у меня, чтобы просить о томъ, самъ распорядился о часѣ для позированья, а также о размѣрѣ и сортѣ фотографическихъ снимковъ. Посѣтивши добрѣйшаго старца, до страсти любящаго музыку и, какъ видитъ читатель, совершенно чуждаго старческаго отвращенія ко всему, что было написано въ новѣйшее время, я имѣлъ съ нимъ весьма продолжительную и интересную бесѣду.

Г-нъ Аве-Лаллеманъ совершенно откровенно сознался, что многое въ моихъ произведеніяхъ, игранныхъ въ Гамбургѣ, ему очень не по душѣ, что онъ не выноситъ грома моей инструментовки, что ему ненавистны нѣкоторые оркестровые эффекты, къ которымъ я прибѣгаю, и въ особенности ударные инструменты,—но что за то онъ нашелъ у меня задатки настоящаго хорошаго нѣмецкаго композитора. Почти со слезами на глазахъ увѣщевалъ онъ меня оставить Россію и поселиться навсегда въ Германіи, гдѣ классическія традиціи и условія высшей культуры не преминутъ исправить меня отъ недостатковъ, легко объясняемыхъ, по его мнѣнію, тѣмъ обстоятельствомъ, что я родился и воспитался въ странѣ, еще мало просвѣщенной и въ отношеніи прогресса далеко отставшей отъ Германіи. Очевидно, г. Аве-Лаллеманъ питаетъ глухое предубѣжденіе къ Россіи, и я по возможности постарался ослабить въ немъ враждебныя къ нашему отечеству чувства, которыя, впрочемъ, имъ не были высказаны, а лишь сквозили въ рѣчахъ почтеннаго руссофоба. Мы разстались большими друзьями.

Съ столь же благородною откровенностью и съ такимъ же вниманіемъ отнесся ко мнѣ лучшій гамбургскій критикъ г. Зиттардъ. Онъ посѣтилъ всѣ репетиціи, изучилъ подробно партитуры исполненныхъ вещей и написалъ большую, подробную статью, въ которой высказалъ рѣшительное порицаніе тому направленію, котораго я придерживаюсь, и моему симфоническому стилю, признаваемому имъ грубымъ, слишкомъ пестрымъ, дикимъ, отзывающимся нигилизмомъ. Эти же самыя порицанія г. Зиттардъ совершенно искренно высказалъ мнѣ и устно, но вмѣстѣ съ тѣмъ какъ въ статьѣ его, такъ и въ словахъ звучало такое искреннее сочувствіе, имъ было оказано мнѣ столько вниманія и дружескаго участія, что я сохранилъ о немъ и кратковременномъ съ нимъ знакомствѣ весьма пріятное воспоминаніе. Нѣсколько другихъ музыкальныхъ дѣятелей и лицъ, не спеціально занимающихся музыкой, но очень ею интересующихся, оказали мнѣ лестное вниманіе, съумѣли вызвать теплую симпатію и запечатлѣли въ памяти моей неизгладимыя воспоминанія. То были докторъ Риманъ, предающійся необычайно интереснымъ теоретическимъ музыкальнымъ изслѣдованіямъ и не безъизвѣстный у насъ въ Россіи, остроумный старикъ Гурлитъ, авторъ множества извѣстныхъ фортепьянныхъ фантазій, транскрипцій и аранжировокъ, талантливый скрипачъ Бурмейстеръ, капельмейстеръ Лаубе (приглашенный на лѣто 1888 г. въ Павловскъ), скрипачи Морвеге, Беръ, органистъ Армбрустъ и многіе другіе.

Изъ разговоровъ со всѣми этими лицами я усмотрѣлъ, что нигдѣ культъ Брамса такъ не распространенъ, какъ въ Гамбургѣ. Мучительный для меня вопросъ объ этомъ композиторѣ получилъ здѣсь подобіе разрѣшенія. Только тутъ я наконецъ понялъ, какимъ образомъ дѣятельность художника оцѣнивается иногда не по существу, не абсолютно, а по обстоятельствамъ случайнымъ, превосходно выражаемымъ русской поговоркой: на безрыбіе и ракъ рыба. Дѣло въ томъ, что Вагнеръ и вагнерьянство вовсе не такъ заполонили всю нѣмецкую публику, какъ многіе думаютъ. Есть множество убѣжденныхъ, энергическихъ, даже могущественныхъ адептовъ школы Вагнера, всячески старающихся водворить его въ Германіи и обезпечить успѣхъ его музыки; но огромное большинство нѣмецкой публики глубоко консервативно и готово протестовать противъ всякаго рода музыкальныхъ новшествъ. Если они до нѣкоторой степени примирились съ побѣдоноснымъ наступленіемъ Вагнера въ сферѣ оперы, то въ концертахъ они стоятъ крѣпко за классическія традиціи; школа Листа встрѣчаетъ въ своемъ стремленіи завоевать концертныя эстрады непреодолимыя препятствія, и успѣхи ея ничтожны. У музыкальнаго нѣмца, не зараженнаго вагнеризмомъ и чуждаго его исключительности, есть извѣстная дѣвственная стыдливость, цѣломудріе слухового аппарата, заставляющія его брезгливо отворачиваться отъ всего, бьющаго на эффектъ, отъ всего поразительнаго, рѣзкаго, пикантнаго, блестящаго, курьезнаго, отъ всего, однимъ словомъ, чѣмъ старается блеснуть новая симфоническая музыка всѣхъ европейскихъ школъ. Потребность въ музыкантѣ, спеціально посвятившемъ себя симфонической манерѣ классическихъ композиторовъ, трезвомъ, беззавѣтно преданномъ традиціямъ великихъ мастеровъ, такъ неотложна, такъ сильна, что за недостаткомъ новаго генія, способнаго вести германскую школу музыки по пути, указанному Гайдномъ, Моцартомъ, Бетховеномъ, Мендельсономъ и Шуманомъ, и равнаго имъ, нѣмцы, или по крайней мѣрѣ огромная часть нѣмцевъ, сосредоточили свои надежды и ожиданія на Брамсѣ, который если и не можетъ быть Бетховеномъ, то одушевленъ благородною ревностью идти по стопамъ его.

XII.

Берлинское филармоническое общество или лучше сказать общество инструменталистовъ, арендующихъ залу, носящую названіе „Филармонія“, пригласило меня на одинъ экстраорди-

ный концертъ, составленный исключительно изъ моихъ сочиненій. Я упоминалъ выше, что составленіе программы было сопряжено съ немалыми затрудненіями, ибо г. Шнейдеръ, предсѣдатель общества, и я смотрѣли различно на то, какъ и чѣмъ я могу наилучшимъ образомъ зарекомендовать себя берлинской публикѣ. Я считалъ и считаю свою увертюру „1812 г.“ весьма посредственною и имѣющею лишь мѣстное, патріотическое значеніе, дѣлающее изъ нея пьесу, годную исключительно для концертовъ въ Россіи, а г. Шнейдеръ хотѣлъ включить въ программу именно эту увертюру, ссылаясь на то, что она неоднократно была играна въ Берлинѣ съ успѣхомъ. Наоборотъ, я разсчитывалъ на фантазію „Франческа ди Римини“, какъ на капитальный нумеръ въ программѣ, господинъ же Шнейдеръ, будучи очень милымъ и любезнымъ человѣкомъ, соглашался уступить моему желанію, но чрезвычайно неохотно. Ему казалось, что опасно при первомъ моемъ личномъ появленіи въ Берлинѣ играть вещь столь сложную и, по его мнѣнію, не способную нравиться. Мы рѣшили обратиться за совѣтомъ къ г. Гансу Ф. Бюлову, хорошо знающему и мою музыку, и вкусъ берлинской публики и, къ моему чрезвычайному удивленію, онъ сталъ рѣшительно на сторону г. Шнейдера. Я уступилъ.

Оркестръ берлинской „Филармоніи“ мало того что превосходенъ; у него есть еще особаго рода качество, которому я не приберу другого обозначенія, какъ „эластичность“, способность растягиваться до размѣровъ берліозовскаго, листовскаго оркестра и съ совершенствомъ передавать затѣйливыя оркестровыя арабески Берліоза или батарейные громы листовскихъ массъ, а съ другой стороны умаляться, сокращаться до Гайдна. Въ этомъ отношеніи берлинскій оркестръ чрезвычайно близко напоминаетъ наши столичные оркестры. Это происходитъ, вѣроятно, вслѣдствіе того, что въ Берлинѣ, какъ и у насъ, въ концертныхъ программахъ царитъ рѣшительный эклектизмъ. Здѣсь подобно Петербургу и Москвѣ, вы въ одномъ и томъ же концертѣ услышите Гайдна и Глазунова, Бетховена и Бизе, Глинку и Брамса, причемъ все это исполняется съ одинаковой любовью, съ одинаковымъ рвеніемъ, блескомъ и ансамблемъ. Музыканты, состоящіе членами „Филармоніи“, въ театрахъ не заняты, вслѣдствіе того никогда не бываютъ измучены до крайней степени, притомъ, составляя ассоціацію изъ совершенно равноправныхъ членовъ, они играютъ въ собственную пользу, а не ради наживы антрепренера, платящаго скудное жалованіе, и всѣ эти исключительныя условія содѣйствуютъ необыкновенно дружному, полному силы и выразительности исполненію. Я немедленно же

по начатіи первой репетиціи былъ ободренъ вниманіемъ гг. артистовъ оркестра и ихъ усердіемъ и благосклонностью, и дѣло у насъ сразу пошло очень хорошо. Репетиціи были посѣщаемы многими выдающимися личностями изъ музыкальнаго міра, всячески выражавшими мнѣ свое сочувствіе. Въ числѣ ихъ назову Грига, нарочно пріѣхавшаго изъ Лейпцига для моего концерта, Морица Мошковскаго, профессора Эрлиха и самого Ганса ф. Бюлова, несмотря на крайнюю усталость явившагося на первую репетицію и очень участливо отнесшагося ко мнѣ. Концертъ, несмотря на самую отвратительную погоду, привлекъ многочисленную публику и прошелъ съ величайшимъ оживленіемъ. А. И. Зилоти превосходно игралъ мой концертъ и имѣлъ блестящій успѣхъ; В. Л. Сапельниковъ былъ такъ добръ и любезенъ, что взялъ на себя аккомпаниментъ пѣвицѣ Фриде, спѣвшей нѣсколько моихъ романсовъ. Изъ симфоническихъ пьесъ наиболѣе понравились интродукція и фуга изъ 1-ой сюиты и увертюра „1812 г.“ Меня встрѣтили и проводили громкими рукоплесканіями.

Читатель быть можетъ замѣтилъ, что о пребываніи моемъ въ Берлинѣ я говорю далеко не такъ охотно и подробно, какъ бы можно было того ожидать въ виду громаднаго значенія этой столицы въ германскомъ мірѣ, но на то имѣется вѣская причина, которую я сейчасъ объясню. Дѣло въ томъ, что какъ быть въ Берлинѣ, такъ и писать о немъ мнѣ тяжело и больно. Въ моемъ сердцѣ еще слишкомъ живы воспоминанія о невознаградимой утратѣ, понесенной мной въ лицѣ покойнаго І. І. Котека, моего ученика, а впослѣдствіи ближайшаго друга, проведшаго послѣднія 8 лѣтъ своей жизни въ Берлинѣ и составившаго себѣ въ этомъ городѣ блестящее, высокое положеніе. Я ежедневно встрѣчался съ людьми, въ средѣ коихъ покойный проводилъ жизнь свою; многіе изъ нихъ, подобно мнѣ, были связаны съ нимъ тѣснѣйшей дружбой; ежеминутно я сталкивался съ обстоятельствами или предметами, живо напоминавшими отошедшаго друга, растравлявшими еще далеко не зажившую рану... Время есть единственный цѣлитель подобныхъ ранъ, но нужно много, очень много времени, чтобы примириться съ смертью молодого, полнаго силъ и энергіи, даровитаго человѣка... Изъ лицъ, особенно радушно и дружески принимавшихъ меня въ Берлинѣ, назову извѣстнаго концертнаго агента Вольфа, превосходнаго скрипача Эмиля Соре, знаменитаго Морица Мошковскаго, личность котораго показалась мнѣ такъ же симпатична, какъ и его композиторское дарованіе, музыкальнаго издателя и любезнѣйшаго человѣка Гуго Бока, и наконецъ столь хорошо памятную особенно московской публикѣ г-жу Арто. Эта геніальная пѣ-

вица съ нѣкоторыхъ поръ поселилась въ Берлинѣ, гдѣ ее особенно цѣнятъ и любятъ дворъ и вся публика, и гдѣ она съ величайшимъ успѣхомъ занялась преподаваніемъ пѣнія. Я провелъ у г-жи Арто вмѣстѣ съ Григомъ вечеръ, воспоминаніе о которомъ никогда не изгладится изъ моей памяти. И личность и искусство этой пѣвицы такъ же неотразимо обаятельны, какъ когда-то.

Алфавитный указатель именъ.

Ане-Лаллеманъ, 386, 387.
Авранекъ, 357.
Алябушевъ, 276.
Александрова-Кочетова, 24, 30, 38, 48, 138, 139, 142, 147, 183, 252, 256, 311, 313.
Альбани (г-жа), 160.
Альберти (г-жа), 164, 165.
Альтани, 230, 231, 232, 357, 358, 359.
Амбкери (г-жа), 148, 152, 164, 165.
Андреевскій, 230.
Андреевъ, 290.
Аннинская, 72, 108.
Арамбуро, 281.
Аренскій, 361.
Аристова, 172.
Армбрустъ, 388.
Арто (г-жа), 23, 54, 88, 94, 99, 289, 298, 390.
Ауэръ, 268, 269, 270, 365.

Багаджіоло, 71, 94.
Балакиревъ, 2, 4, 5, 6, 19, 124, 126, 135, 243, 246, 247, 306, 308, 320, 361, 379.
Балкъ, 255.
Барбье, 89, 90.
Баргіель, 60.
Барлани-Дини, 192, 193, 194.
Барцевичъ, 250.
Баснстовъ, 175.
Бахъ, 62, 74, 81, 109, 138, 185, 314, 317, 318, 373.
Байкова, 138, 139.
Байронъ, 62, 65, 149, 274.
Бевиніани, 24, 164, 200, 209, 289, 290, 295.
Безекирскій, 118, 122, 123, 124, 128, 132, 174.
Беккеръ, 135, 136.
Беллини, 71, 110, 380.
Бельвальъ, 15.
Бенза, 14, 23.
Берліозъ, 6, 17, 20, 51, 59, 82, 124, 125, 126, 127, 150, 151, 152, 153, 159, 166, 168, 169, 170, 171, 203, 218, 223, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 244, 246, 374, 389.
Бернарди (г-жа), 148.
Бернутъ, 383, 385, 387.
Бертолини, 191
Беръ, 388.
Бетховенъ 8, 10, 11, 16, 33, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 73, 74, 77, 78, 82, 95, 96, 100, 102, 103, 104, 109, 112, 124, 125, 126, 136, 138, 150, 155, 158, 159, 170, 171, 177, 180, 181, 185, 186, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 223, 227, 232, 234, 236, 241, 248, 249, 251, 262, 263, 266, 268, 269, 272, 273, 286, 292, 293, 296, 297, 301, 302, 309, 317, 318, 326, 368, 374, 381, 388, 390.
Бенъ, 346
Бехштейнъ 135, 136.
Бизе, 313, 390.
Бильзе, 363.
Богенгардтъ (г-жа), 278, 279, 280
Бокъ, 363, 391.
Болисъ 44, 72, 80, 85, 105, 117.
Бонеръ, Стелла, 44, 72, 85, 117.
Бородинъ, 379.

Бортнянскій, 186, 187.
Босси, 15, 23, 43, 220, 221, 281, 289.
Брамсъ, 57, 58, 59, 60, 246, 346, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 376, 381, 388.
Брандтъ, 343.
Бродскій, 174, 176, 181, 241, 246, 266, 273, 291, 318, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 372, 373, 377, 378, 386.
Бродская, 367.
Брухъ, 124, 127, 270.
Брянскій, 290.
Брюкнеръ, 343.
Бузони, 381, 382.
Бурмейстеръ, 388.
Бѣляева, 139, 160, 188.
Бюловъ, 80, 177, 184, 185, 346, 360, 369, 373, 380, 383, 384, 389, 390.

Вагнеръ 9, 17, 30, 32, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 108, 111, 116, 117, 125, 126, 160, 162, 163, 171, 177, 193, 203, 224, 263, 272, 273, 323, 324, 325, 326, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 360, 370, 374, 381, 388.
Вальзекъ, 346.
Вальцъ, 36, 92, 357.
Варламовъ, 132.
Васильевъ, 130, 131, 231.
Васильева, 205, 273, 275.
Веберъ 20, 24, 35, 81, 82, 135, 149, 150, 151, 152, 153, 193, 224, 227.
Венявскій, 123.
Верди 9, 44, 50, 52, 53, 93, 110, 142, 150, 153, 155, 161, 193, 346, 381.
Вересай 308.
Видаль, 100, 108, 116.
Визіакъ (г-жа), 281, 289, 319.
Викъ, 255.
Вильборгъ, 136.
Вильгельмъ, императоръ германскій, 344.
Виницани, 201, 221.
Віардо, 54, 88, 123, 219.
Віотти, 219.
Владиславлевъ, 39.
Вольпини, 18, 22, 24, 105, 107, 114, 116, 245.
Вольфъ, 391.
Воробьевъ, 100, 103, 104.
Всеволожскій, 357.
Вьетанъ, 85, 124, 128, 181, 246, 272.
Гаде, 301, 309.
Галеви, 197, 198, 200.
Галиръ, 365, 378, 379.
Гансликъ, 365.
Гаррасъ, 129.
Гартвигсонъ, 124, 127, 160.
Гауптманъ, 111, 112.
Гаусманъ, 373.
Гайднъ, 55, 56, 61, 74, 78, 81, 112, 113, 114, 115, 185, 234, 249, 292, 371, 388, 389, 390.
Гаярре, 164, 165.
Гекель, 231.
Гендель,62, 69, 70, 109, 219.
Гензельтъ, 59, 176.
Герберъ, 55, 118, 128, 241, 291, 317, 318.
Герве, 79.
Гердеръ, 95.
Гёте, 88, 89, 238, 261, 274.
Гейбель, 176.
Гейне, 274.
Гиллеръ, 59.
Главацкій, 305.
Глазуновъ, 361, 379.
Глинка 3, 5, 6, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 47, 74, 79, 82, 105, 124, 128, 142, 145, 146, 155, 166, 174, 179, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 233, 239, 250, 252, 256, 259, 260, 306, 309, 312, 359, 361, 379.
Глюкъ, 75, 164, 193.
Гоголь, 47, 48, 259, 260, 307.
Гольдмаркъ 186, 187.
Горчакова (Сантагано), 194.
Готшалькъ, 174.
Гофманъ, 343.
Граціани, 43, 54, 94.
Гретри, 297.
Гржимали 55, 85, 174, 219, 241, 246, 270, 271, 272, 290, 317, 318.
Григъ, 371, 372, 376, 379, 390.
Гризи, 123.
Гриппенкерль, 78.
Грюмахеръ, 234.
Гудъ, 274.
Гуммель, 177.
Гуно, 86, 89, 93, 94, 175, 201, 294, 346.
Гурлитъ, 388.

Давыдовъ, 100, 103, 159, 160, 178, 264, 265, 266, 364.

Даргомыжскій, 8, 75, 126, 144, 145, 146, 163, 166, 195, 198, 219, 250, 272, 306, 361.
Дворжакъ, 369.
Декрешенца, 174, 273.
Демидовъ, 24, 29, 38, 40, 45, 48, 138, 300.
Деплеръ, 343.
Дервизъ, 138.
Джаметъ, 199, 201, 209, 226, 281, 319.
Джіовасси, 290.
Джуліани (г-жа), 152, 153.
Додоновъ, 24, 29, 30, 38, 47, 49, 196, 215, 250, 253, 280, 288, 313.
Доменичи, 290.
Доницдзети, 382.
Дюбуа, 313.
Дюваль (г-жа), 42, 44, 45, 54.
Дюшенъ, 227.

Евграфовъ, 139.
Егоровъ, 210, 211, 213.
Елена Павловна В. К., 102, 103.
Ермолова, 273, 274, 275.
Есипова, 18, 215.

Жпраръ, 169.

Зплоти, 364, 366, 367, 375, 378, 379, 386, 390.
Зиттардъ, 387.
Змероски (г-жа), 201, 209, 243.
Зографъ (г-жа), 18, 176.

Іоахимъ, 55, 346, 368, 373.
Іозефи, 9.

Ивановъ, 123.
Иванова, 24, 72, 146.
Ильина. 230. 231, 232.
Искрицкая, 219.

Каведани, 290.
Кадмина 79, 80, 139, 142, 146, 147, 153, 172, 174, 175, 195, 196, 215, 234, 250, 252, 253, 266, 272, 273, 279, 288.
Капуль, 226, 233, 299, 304, 319.
Каратыгинъ, 230.
Кареръ, Лаура, 8, 9, 10.
Карп, 290.
Карре, 89, 90.
Катани, 164.
Кашперовъ, 128, 129, 158, 263.
Керубини, 62, 95, 96, 158 159.
Киндъ, 149.
Клямовъ, 240, 241.
Клиндвортъ, 9, 177, 346
Колонезе, 229.
Кольбрандтъ, 105.
Кольцовъ. 274. 307. 309.
Кондырева, 278, 279.
Коневъ, 177.
Корсп, 15.
Коссманъ, 104.
Коста, 43, 105, 117.
Котекъ, 390.
Котоньи 100, 107, 116, 164, 192, 220, 221
Котрухины (г-жи), 131, 139.
Краузе, 366, 378.
Краусъ (г-жа), 198, 199, 206, 207, 208, 209.
Крауссе, 344.
Крутикова, 140, 141.
Кудрявцевъ, 280.
Кузнецовъ, 210, 211, 213.
Кюи, Цезарь, 119, 120, 121, 165, 166. 167, 260, 346.

Лаблашъ. 123.
Лавровская, 129, 130, 220, 230, 267, 272. 273. 298.
Ламакинъ. 276.
Ларина, 279.
Ларошъ, 1, 15, 302, 322, 346.
Лаубе, 388.
Лаубъ, 10, 55, 63, 71, 85, 100, 124, 127. 128, 132, 135. 138. 186. 187. 211. 219. 241, 246, 257, 268.
Лахнеръ, 180.
Лекокъ. 79, 207, 234.
Лермонтовъ, 274, 307.
Леоновъ, 210, 211. 213.
Леухинъ. 307.
Линбургеръ, 374.
Листъ, 9, 10, 62, 63, 70, 71, 79, 83, 95, 96. 111. 113. 124, 126, 135, 138, 160, 176. 177, 183, 184, 185, 186, 239, 268, 315, 344, 346, 366, 374, 378, 388.
Литольфъ, 78, 79, 111, 113, 222, 234.
Лобе, 129.
Лукка, 39, 88, 99.
Любвина, 48.
Людвигъ, Король Баварін, 325, 344.

Лядовъ, 361.
Ляровъ, 230, 231, 280.
Льюисъ, 261.

Маккаръ, 360, 361.
Малашкинъ, 137, 140.
Малибранъ, 123.
Малингеръ, 39, 98, 99.
Манни, 199.
Маріанини, 43.
Марю, 54, 123.
Маримонъ (г-жа), 232, 241.
Марини 18, 22, 23, 24, 105, 107, 108, 113, 123, 147, 148, 152, 156, 164, 199, 206, 245, 282.
Маркизио (г-жи) 99, 199, 208.
Маркъ (г-жа), 281.
Массене, 313.
Массенъ де (г-жа), 289, 304.
Массини (г-жа) 230, 232, 290.
Матерна, 352.
Мауреръ, 174.
Махина, 230, 290.
Мегюль, 250.
Мелодинъ, 110
Мельниковъ, 130, 131, 232, 251
Мендельсонъ 10, 17, 18, 57, 58, 59, 74, 77, 82, 83, 84, 85, 108, 125, 126, 128, 138, 158, 160, 166, 169, 174, 208, 211, 213, 214, 215, 223, 227, 246, 250, 263, 301, 303, 313, 374, 378, 388.
Ментеръ (г-жа), 384.
Меньшикова, 19, 191, 193, 230, 231.
Мерелли, 13, 14, 19, 21, 22, 24, 25, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 52, 54, 63, 72, 80, 98, 114, 117, 118, 123, 147, 152, 156, 204.
Мерли, 192, 193.
Мейерберъ, 17, 40, 41, 42, 93, 98, 99, 125, 193, 197, 198, 249, 281.
Мингусъ, 30.
Монжино, 47, 267, 290.
Морнете, 388.
Морами, 15, 22, 24.
Моцартъ 8, 20, 21, 22, 23, 24, 33, 55, 56, 61, 68, 74, 78, 80, 81, 95, 100, 109, 112, 114, 115, 125, 126, 137, 138, 146, 150, 155, 161, 162, 163, 164, 170, 180, 208, 209, 211, 223, 235, 244, 261, 268, 292, 296, 304, 313, 374, 388.
Моцуели, 44.
Мошковскій, 390, 391.
Музиль, 273, 275.
Муромцева, 18, 183, 241.
Мурская 39, 99, 191.
Мусоргскій, 117, 306.

Надѣина, 290.
Направникъ, 212, 213, 231, 360.
Невѣдомская-Дюноръ, 100, 103, 104, 174, 176.
Нешумовъ, 276.
Никифоровъ, 273, 275.
Никишъ, 378, 380.
Николаевъ, 79, 273.
Николини 26, 100, 286, 289.
Никольскій, 29, 130, 140, 141, 250.
Никулина, 273, 275,
Нильсонъ, 43, 72, 80, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 98, 99, 105, 117, 201, 207, 221, 225, 226, 228, 229, 274, 284, 285, 286, 298.
Ниссенъ-Соломанъ (г-жа), 220.
Поденъ 42, 43, 51, 52, 54, 64, 71, 72, 85, 86, 99, 105, 117, 118, 122, 123, 124, 128, 153, 174, 175, 198, 199, 206, 209, 229, 235, 281, 282.

Оберъ, 50, 51, 93, 106, 166, 167, 220.
Одоевскій кн., 34.
Опоре (г-жа), 26, 28, 118.
Орловъ, 230, 231.
Оренни, 98, 105, 116.
Островскій, 142.
Оффенбахъ, 37, 78, 79, 91, 150, 155, 207.

Паганини, 80, 138, 168.
Папини, 281.
Паладиль, 313.
Паталли, 305.
Павловъ, 210, 211, 213.
Паста, 123.
Патти, А (г-жа) 8, 11, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 26, 43, 50, 53, 54, 63, 64, 65, 71, 72, 85, 86, 88, 99, 105, 117, 141, 156, 191, 199, 201, 206, 207, 209, 220, 228, 229, 251, 257, 274, 280, 294, 295, 297, 298, 299, 304.
Патти К. (г-жа), 254, 256, 257.
Пешко (г-жа), 161, 206.
Петри, 379, 381.
Петровъ, 38.

Петрова, 263.
Перотти, 15.
Пиччини, 304.
П...тонова, 118.
Полини, 383.
Потуловъ, 187.
Пуньи, 30.
Пускова, 139, 183, 230, 282.
Пушкинъ, 33, 145, 274, 307, 309.
Пчельниковъ, 357.

Раабъ, 128, 303, 310.
Рагуэръ, 43.
Радонежскій, 109, 114, 233
Ратеръ, 386.
Рафаэль, 109, 114, 233.
Раффъ, 10, 18, 60, 82, 83, 84, 292, 293, 303, 310, 346.
Рейнбергеръ, 60, 185.
Рейнеке, 82, 374, 375, 376, 377, 380.
Римскій-Корсаковъ, 1, 2, 3, 4, 6, 117, 238, 239, 240, 306, 361, 379.
Риманъ, 388.
Риттеръ, 256, 257.
Рихтеръ, Жанъ-Поль, 342.
Рихтеръ, Гансъ, 344.
Р...нова, 72.
Ромбергъ, 266.
Россини, 13, 15, 95, 106, 107, 110, 162, 165, 175, 208, 220.
Рота, 147, 206, 209, 244, 245.
Рубини, 123.
Рубинштейнъ А., 17, 18, 71, 80, 83, 95, 96, 97, 102, 105, 111, 132, 135, 177, 181, 182, 183, 184, 211, 230, 241 258, 259, 262, 263, 292, 293, 306, 346, 359, 361.
Рубинштейнъ Н., 9, 10, 11, 58, 63, 69, 70, 71, 80, 100, 105, 108, 111, 124, 128, 131, 134, 135, 138, 159, 171, 174, 177, 178, 210, 211, 215, 224, 238, 240, 244, 247, 254, 255, 256, 266, 268, 272, 273, 275, 291, 293, 297, 317, 346 366.
Руссо, Жанъ-Жакъ, 236.

Савишки, 105, 107.
Самаринъ, 175, 205.
Сапельниковъ, 384, 385, 386, 390.
Свендсенъ, 63, 212, 371.
Святловская 256, 316, 319.
Сгамбати, 381.
Семевскій, 34.
Сенъ-Сансъ, 313, 314, 315, 317, 318, 319.
Сервэ, 79, 104, 268.
Сивори, 256, 257.
Синико (г-жа), 14, 23.
Скальки (г-жа), 319.
Скрибъ, 89.
Скюдери (г-жа), 28.
Славянскій, 8, 16, 18, 19, 109, 133, 134, 155, 300, 301, 304, 305, 306, 307 308, 309, 321, 322.
Сливчакъ, 305.
Смайтсъ (г-жа), 373.
Сметана, 47.
Смѣльская, 195.
Собещанская, 243.
Соколовъ, 230, 231.
Соре, 391.
Стано, 110, 123, 147.
Стасовъ, 2, 60.
Стомати, 313.
Стравинскій, 230, 232, 290.
Строцци, 242.
Сѣровъ, 8, 27, 29, 32, 33, 74, 172, 198, 272, 306, 361.
Сѣтовъ, 44, 229, 230, 231, 290.

Галасчи, 201.
Тамберликъ, 54, 123.
Тамбурини, 123.
Танѣевъ, 246, 247, 273, 291, 294, 312, 313.
Тархова, 129.
Таузигъ, 80, 97, 177, 241, 256, 266, 325.
Терешнева, 215, 266, 273.
Тиманова, 97, 98, 103, 128, 132.
Тома, Амбруазъ, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 224, 266, 346.
Томмази (г-жа), 200, 205, 209, 225.
Турчаниновъ, 39, 144, 146, 147.
Турчаниновъ, 47.

Урбанъ (г-жа), 42, 116, 141.

Фаминицынъ, 60, 346.
Фаччіо, 191.
Феруччи (г-жа), 94, 99, 116.
Фильдъ, 255, 256.
Финокки, 38, 39.
Фитценгагенъ, 55, 79, 131, 132, 165 167, 174, 234, 241, 268, 291, 303, 310, 317, 318.

Фоглеръ, 195.
Фогтъ (г-жа), 255.
Фоли, 152, 165
Фолькманъ, 17, 60, 165, 166, 244, 245, 292, 293
Фридгеимъ, 364, 366.
Фриде (г-жа), 390.
Фритчъ, 378.

Цельнеръ, 215.

Шекспиръ, 47, 88, 89, 90, 114, 115, 160, 238.
Шиллеръ, 274.
Шлейницъ (г-жа), 325.
Шлецеръ, 79, 80.
Шнейдеръ, 362, 363, 389.
Шопенъ, 10, 18, 59, 126, 135, 160, 181, 185, 186, 223, 241, 271, 286, 297.
Шрамекъ, 30, 46, 202.
Шредеръ, 379, 381.
Шредеръ-Девріенъ, 123.
Шубертъ, 34, 55, 103, 125, 126, 160, 169, 180, 183, 187, 188, 246, 247, 255, 256, 261, 266, 267, 311.
Шуманъ, Клара, 255.
Шуманъ, Робертъ, 16, 17, 18, 35, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 74, 77, 83, 100, 103, 104, 111, 113, 125, 135, 136, 155, 165, 166, 169, 170, 171, 178, 181, 183, 187, 210, 211, 213, 222, 223, 241, 246, 254, 255, 256, 263, 266, 268, 270, 271, 273, 284, 292, 301, 311, 318, 374, 377, 378, 382, 388.
Шумскій, 205, 273, 275.
Шунке, 255.

Щепина, 29.
Щепковскій, 290.
Щедринъ (Салтыковъ), 275.

Энгалычева, княжна (Эльвира Анжели)— 14, 45, 48, 108, 124, 128.
Эммини, 199, 205.
Эрлихъ, 390.
Эрнстъ, 124, 266.
Эйбоженко (г-жа), 30, 31, 38, 64, 86.

Яро, 382.

Ѳедотова, 175, 176, 205, 273, 275.

Оглавленіе.

Стр.

Предисловіе Г. А. Ларош. 1

1. Музыкальные фельетоны и замѣтки.

I. По поводу «Сербской фантазіи» Римскаго-Корсакова (№ 8-й Современной Лѣтописи 1868 г.) 1
II. Голосъ изъ московскаго музыкальнаго міра (№ 16 С. Л. 1869 г.) . 5
III. Первый концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Г-жа Лаура Кареръ. Восьмая симфонія Бетховена. Итальянская опера. Г-жа Патти (№ 43 С. Л. 1871 г.). 8
IV. Итальянская опера. Ея составъ. «Зора» Россини (№ 44 С. Л. 1871 г.) 13
V. Второй концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Русскій концертъ г. Славянскаго (№ 46 С. Л. 1871 г.). 16
VI. «Донъ-Жуанъ» Моцарта на итальянской сценѣ. «Фрейшютцъ» Вебера на сценѣ русской оперы (№ 47 С. Л. 1871 г.) 21
VII. Возобновленная «Рогнѣда» Сѣрова. Новая постановка «Жизни за Царя» (№ 192 Русскія Вѣдомости 1872 г.) 26
VIII. Возобновленіе «Руслана и Людмилы» (№ 201 Р. В. 1872 г.) . . . 32
IX. Итальянская опера. «Африканка». «Трубадуръ». Бенефисъ г. Демидова. Забава Славянскаго Базара. Музыкальный хроникеръ «Гражданина» (№ 207 Р. В. 1872 г.). 40
X. Итальянская опера. Квартетные сеансы Русскаго Музыкальнаго Общества. (№ 231 Р. В. 1872 г.) 50
XI. Второе и третье квартетное утро. Первое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Итальянская опера (№ 243 Р. В. 1872 г.). 51
XII. Второе симфоническое собраніе. Бенефисъ г-жи Патти (№ 252 Р. В. 1872 г.). 65
XIII. Третье и четвертое симфоническія собранія. Итальянская опера (№ 260 Р. В. 1872 г.). 73
XIV. Пятое симфоническое собраніе. Итальянская опера (№ 267 Р. В. 1872 г.). 81
XV. Итальянская опера. «Гамлетъ» Амбруаза Тома (№ 274 Р. В. 1872 г.). 89
XVI. Шестое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Итальянская опера. Квартетный сеансъ (№ 6 Р. В. 1873 г.) 95
XVII. Два квартетныхъ утра и седьмое симфоническое собраніе Музыкальнаго Общества. Итальянская опера. Музыкально-библіографическій курьезъ (№ 26 Р. В. 1873 г.). 101

XVIII. Восьмое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Итальянская опера (№ 41 Р. В. 1873 г.). 111
XIX. Письмо въ редакцію «Голоса» (№ 65 Голосъ 1873 г.). 119
XX. Начало концертнаго сезона (№ 52 Р. В. 1873 г.) 122
XXI. Вторая недѣля концертнаго сезона (№ 59 Р. В. 1873 г.). . . 130
XXII. Послѣднія недѣли концертнаго сезона (№ 73 Р. В. 1873 г.) . . 137
XXIII. Музыкальная замѣтка о дебютѣ г-жи Кадминой. 142
XXIV. «Русалка» Даргомыжскаго. Итальянс. опера (№ 198 Р. В. 1873 г.). 143
XXV. Итальянская опера (№ 205 Р. В. 1873 г.) 149
XXVI. Объясненіе съ читателемъ. Русское Музыкальное Общество. Итальянская опера (№ 273 Р. В. 1873 г.). 154
XXVII. «Донъ-Жуанъ» и «Зора» на итальянской сценѣ. Пятый концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества (№ 13 Р. В. 1874 г.) 162
XXVIII. Шестой концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества. «Рогнѣда» на сценѣ русской оперы (№ 26 Р. В. 1874 г.). 168
XXIX. Первая недѣля концертнаго сезона (№ 46 Р. В. 1874 г.) . . . 173
XXX. Вторая и третья недѣля концертнаго сезона (№ 57 Р. В. 1874 г.). 179
XXXI Четвертая недѣля концертнаго сезона (№ 69 Р. В. 1874 г.). . 184
XXXII. «Жизнь за Царя» на миланской сценѣ (№ 110 Р. В. 1874 г.). . 189
XXXIII. Музыкальная замѣтка о дебютѣ г-жи Смѣльской (№ 194 Р. В. 1874 г.) 195
XXXIV. Открытіе итальянскаго сезона. «Жидовка» Галеви (№ 202 Р. В. 1874 г.). 197
XXXV. Еще дебюты въ итальянской оперѣ (№ 207 Р. В. 1874 г.). . . 201
XXXVI. Некрологъ Ивана Осиповича Шрамека (№ 221 Р. В. 1874 г.) . 202
XXXVII. Итальянская опера. Дебютъ русскаго квартета (№ 250 Р. В. 1874 г.). 204
XXXVIII. Два послѣднихъ квартетныхъ собранія (№ 250 Р. В. 1874 г.) 211
XXXIX. Второе симфоническое собраніе. Бенефисъ г-жи Патти (№ 255 Р. В. 1874 г.) 216
XL. Третье симфоническое собраніе. Итальянская опера. Общество любителей искусствъ музыкальнаго и драматическаго (№ 261 Р. В. 1874 г.). 222
XLI. Кіевская опера. Четвертое симфоническое собраніе (№ 271 Р. В. 1874 г.) 228
XLII. Пятое симфоническее собраніе. Вторая квартетная серія. Итальянская опера. (№ 2 Р. В. 1875 г.) 235
XLIII. Шестой и седьмой концерты Русскаго Музыкальнаго Общества (№ 15 Р. В. 1875 г.). 242
XLIV. Восьмое симфоническое собраніе. Итальянская опера (№ 22 Р. В. 1875 г.) 248
XLV. «Русланъ и Людмила» на сценѣ Большого театра (№ 29 Р. В. 1875 г.) 252
XLVI Первая недѣля концертнаго сезона. Концерты г-жи Патти (№ 55 Р. В. 1875 г.) 254
XLVII. Вторая недѣля концертовъ. Девятое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Нѣчто о плодовитости. Концерты г. Кашперова (№ 61 Р. В. 1875 г.) 258
XLVIII. Третья недѣля концертнаго сезона (№ 66 Р. В. 1875 г.) 264
XLIX. Четвертая недѣля концертнаго сезона (№ 73 Р. В. 1875 г.) . . 270
L. Русская и итальянская оперы (№ 196 Р. В. 1875 г.) 277

LI. Объясненіе съ читателями. Итальянская опера (№ 215 Р. В. 1875 г.) 283
LII. Первая квартетная серія. Итальянская опера (№ 233 Р. В. 1875 г.) 291
LIII. Русское Музыкальное Общество. Бенефисъ г-жи Патти. Демидовъ (№ 246 Р. В. 1875 г.) 296
LIV. Русское Музыкальное Общество. Отвѣтъ анонимному корреспонденту. Два обращика московской музыкальной критики (№ 252 Р. В. 1875 г.) 301
LV. Русское Музыкальное Общество. Бенефисъ г-жи Александровой (№ 259 Р. В. 1875 г.) 311
LVI. Русское Музыкальное Общество. Итальянская опера. Генеральное сраженіе съ моими газетными врагами (№ 268 Р. В. 1875 г.) . 317
LVII. Байрейтское музыкальное торжество (№ 119 Р. В. 1876 г.) . . . 323
LVIII. Байрейтское музыкальное торжество (продолженіе) (№ 195 Р. В. 1876 г.) 327
LIX. Байрейтское музыкальное торжество (продолженіе) (№ 196 Р. В. 1876 г.) 335
LX. Байрейтское музыкальное торжество (продолженіе) № 205 Р. В. 1876 г.) 342
LXI. Байрейтское музыкальное торжество (окончаніе) (№ 208 Р. В. 1876 г.) 348

2. Автобіографическое описаніе путешествія заграницу въ 1888 году.

Глава I. 357
» II. 359
» III. 362
» IV. 364
» V. 367
» VI. 370
» VII. 374
» VIII. 377
» IX. 379
» X. 383
» XI. 386
» XII 388

Алфавитный указатель именъ встрѣчающихся въ статьяхъ П. И. Чайковскаго. . . . . I—VI